

LUGAR E IDENTIDADE RICHARD NEUTRA : TRÊS CASOS DE ESTUDO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO | FAUP 2014 / 2015

DIOGO FERNANDO MENEZES TEIXEIRA ZENHA

SOB A ORIENTAÇÃO DO PROFESSOR DOUTOR HELDER CASAL RIBEIRO

Sumário

3	- Agradecimentos
4	- Resumo
5	- Abstract
6	- Introdução
9	- O Autor
33	- Três Casos de Estudo
35	- Casa Nesbitt (1942)
51	- Casa Kaufmann (1946)
75	- Casa Tremaine (1948)
101	- Considerações Finais - Lugar e Identidade
115	- Referências bibliográficas
119	- Lista de imagens

Agradecimentos

ao meu orientador, Professor Helder Casal Ribeiro,
ao meu amigo, Arquitecto Agostinho Sousa,
aos meus pais,
aos meus avós.

Resumo

A presente tese tem como objetivo estudar e interpretar o processo de desenho da obra de Richard Neutra. Propõe-se uma análise de três casos de estudo, com o intuito de perceber as opções de desenho na (re)interpretação do lugar como fio condutor do projecto.

Estuda-se a Casa Nesbitt, em Los Angeles (1942), a Casa Kaufmann, em Palm Springs (1947), e a Casa Tremaine, em Santa Bárbara (1949).

Abstract

The thesis' primary objective is to study and interpret the design process in Richard Neutra's work. The analysis of three selected houses is proposed, focusing on the design options as an (re)interpretation of place as the project's main theme. The selected houses are: the Nesbitt House, in Los Angeles (1942); the Kaufmann House, in Palm Springs (1947) ; and the Tremaine House, in Santa Barbara (1949).

Introdução

A presente dissertação tem como objecto de estudo o processo de desenho de Richard Neutra.

Pretende-se compreender e aprofundar a interpretação do lugar como tema principal da sua obra, a qual revela uma sensibilidade na articulação de um diálogo, entre a natureza e artefacto, tirando partido tanto da sua envolvente, como da inovação dos materiais e respectivas características ou potencialidades estruturais e estéticas. Este tema, fundamental para a leitura e compreensão da sua obra, é destacado por Leonardo Benévolo:

“Muitas construções de Neutra surgem em campo aberto, frequentemente em meio de paisagens sensacionais, tais como o deserto rochoso da Califórnia, e, contudo, não fazem concessões naturalistas ao ambiente. Faltam os muros de grandes pedras, as rochas desbastadas no interior da casa, os troncos de árvore e as cascatas ao alcance da mão.

*Na realidade, a casa não pode se confundir com a paisagem porque seus elementos vieram de longe, de oficinas e laboratórios muitas vezes distantes milhares de quilómetros, e está destinada a durar infinitamente menos do que as rochas do deserto. Por conseguinte, é bom que ela se apresente pelo que é: uma obra do homem, artificial e temporária. Essa é a sua natureza, e, colocando-se sem fingimento, ao lado da natureza, pode suportar do modo legítimo a comparação com as árvores, as pedras e as montanhas.”*¹

Propõe-se uma reflexão sobre a obra de Richard Neutra a partir de três casos de estudo, seleccionados pelos contextos antagónicos em que se inserem, pela similaridade programática, e ainda pela década em que foram realizadas. Assim, cada obra é analisada segundo cinco temas específicos: contexto; implantação; programa e composição; caracterização interior; caracterização exterior.

Em cada um dos casos de estudo a análise será explanada através da exposição e interpretação das opções de projeto em confronto com diferentes temas arquitetónicos e respetivos autores de referência, recorrendo a um repositório de fotografias, grande parte delas da autoria de Julius Shulmann, e plantas, pouco detalhadas, recolhidas em bibliografia específica, onde ainda assim, se constatou uma falta de informação a nível de cortes, alçados, e detalhes construtivos tanto das obras analisadas, como de toda a obra construída e não construída. Infere-se que esta lacuna, terá sido resultante da destruição de grande parte do espólio e-

xistente, desencadeada pelo fogo que deflagrou na casa Van der Leeuw em 1963. A bibliografia foi determinante para informar e sustentar uma linha de raciocínio coerente na abordagem dos diferentes temas arquitetónicos, assim como perceber o pensamento e tom de escrita “*heróico*” de Richard Neutra.

O trabalho estrutura-se em 3 momentos, distintos mas complementares.

Num primeiro momento, demonstrou-se fundamental compreender o percurso académico, formativo e profissional de Richard Neutra, focando transversalmente etapas no seu percurso, desde diferentes fases que informam a sua formação, até as suas influências artísticas e arquitetónicas, das quais se destacam Walter Gropius, Adolf Loos, Frank Lloyd Wright, Mies Van Der Rohe, bem como o movimento artístico moderno na cidade de Los Angeles a partir de 1900.

O segundo momento compõe-se a partir de uma análise mais aprofundada pela interpretação de três casos de estudo associados ao desenvolvimento de cinco temas presentes nas obras, sempre enquadrados no seu percurso formativo e profissional. A partir de diagramas e ilustrações produzidas com base na informação gráfica recolhida, procura-se, focar numa leitura morfológica e tipológica de cada um dos casos estudados.

No último capítulo - lugar e identidade – estabelece-se uma relação sintética entre o conjunto edificado e o lugar, decisiva na abordagem, processo de desenho e obra.

¹ Benévolo, Leonardo, *História da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S.A., pág.

Richard Neutra (1892-1970), austríaco de nascimento, com formação inicial nas reputadas escolas de Viena, emigrou para os Estados Unidos da América, não por asilo político ou questões sociais, tal como aconteceu com diversos artistas e arquitetos europeus que integram o movimento moderno, como por exemplo Eric Mendelson, Walter Gropius, ou Mies Van der Rohe e outros arquitetos pertencentes à Bauhaus¹, mas por inquietação disciplinar na procura de uma arquitetura “particular”. Esta arquitetura, por influência do seu percurso académico, estava ligada à compreensão da condição humana e sua relação com a natureza, temas personificados nas obras de Frank Lloyd Wright e Louis Sullivan.

Apesar das suas obras construídas se encontrarem maioritariamente fora da Europa, Richard Neutra será respeitado pelos modernistas europeus, que reconhecerão o valor da sua obra e da sua maneira de pensar a arquitectura, indubitavelmente ligada à natureza e sempre focada nas necessidades do homem enquanto elemento chave na ocupação do espaço, nomeadamente segundo as premissas da arquitetura orgânica, conforme definida por Frank Lloyd Wright e explicitada por Bruno Zevi:

“Wright não condena dum modo decisivo o caracter mecânico da civilização moderna mas quer que seja a máquina a servir o homem no seu trabalho e não o contrário. Na base do pensamento de Wright está portanto o valor moral da personalidade humana” conseguindo assim “um motivo para a sua construção ideológica: o conceito duma “vida orgânica” que tanto pertence à natureza como ao homem”, homem que é definido como “perfeitamente dotado para receber e transmitir os impulsos vitais que brotam da natureza; duma arte como processo criativo suscitado pela experiência e por isso oposta ao intelectualismo da “composição” e da “representação” e, pelo contrário, pensada como crescimento e organização de formas vitais; duma humana espiritualidade que se realiza precisamente na prática e portanto com o trabalho, como prolongamento da criação; de uma sociedade, enfim, perfeitamente democrática, entendida como fraternidade e cooperação de indivíduos igualmente investidos dum direito natural”.²

Thomas S. Hines dá-nos uma perspetiva superficial da arquitetura de Richard Neutra, afirmando que “Neutra’s basic architectural structure was the simple, timeless post and beam, with cantilevered roofslabs extending into space.”³

Ao enfatizar a relação interior-exterior e aproveitar a qualidade e as possibilidades construtivas dos materiais como aço, betão, estuque, madeira e vidro,

1 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.5

2 Zevi, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág.12

3 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.6

Richard Neutra conseguiu “moldar” as necessidades dos seus clientes à criatividade e visão vanguardista. O cliente era alvo de um intensivo estudo para compreender as suas necessidades, hábitos e características, levando Richard Neutra a “adaptar as suas ideias” para melhor responder ao programa pedido.

O seu interesse pelo estudo das condições do Homem está demonstrado no seu livro “*Survival Through Design*”, publicado em 1954, onde propõe alcançar uma arquitetura para todos, não só reduzindo o custo da construção dos edifícios, como ainda construir um cenário de (re)interpretação do quotidiano dos seus utilizadores.⁴

Richard Neutra nasce no ano de 1892 na Viena Imperial, Áustria, “na crista de uma das mais importantes ondas de desenvolvimento do movimento moderno”, e morre no ano de 1970, enquanto visitava uma das suas obras na cidade de Wuppertal, Alemanha.⁵

A sua formação artística inicia-se desde muito cedo. Através dos laços familiares, conheceu e conviveu com diversas personalidades, associadas ao círculo artístico e cultural vienense, com particular ênfase nos artistas ligados ao teatro e à música, tais como Gustav Klimt, Arnold Schonberg e Sigmund Freud, desenvolvendo, assim, uma forte curiosidade e admiração pelas artes.⁶

Mais tarde, melómano e apreciador de ópera, Richard Neutra afirmará que ir à ópera repetidamente e ouvi-la “trinta vezes na plateia em pé era uma ocorrência normal”, registando no seu caderno as reações da plateia enquanto assistia ao espectáculo. O que revela assim, desde muito cedo, não só o seu interesse pelas relações do homem com o seu ambiente, como ainda o gosto pela escrita e desenho como ato de reflexão e instrumento(s) preferencial para a sua própria formação.

Na sua juventude, Richard Neutra encontra duas referências que irão ter importância na sua vida académica, Adolf Loos e Otto Wagner com ligação à Secessão Vienense. Estabelece, assim, contacto com uma arquitetura proto-moderna associada às correntes artísticas, muito própria daquela cidade, entre as quais se destacam as estações de metro, ao longo do rio, a Igreja Steinhof de Otto Wagner, a estação de correios de Josef Hoffmann, o Pavilhão da Secessão Vienense de Joseph Maria Olbrich entre outros.

4 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.6

5 Ibidem, pág.5

6 Idem

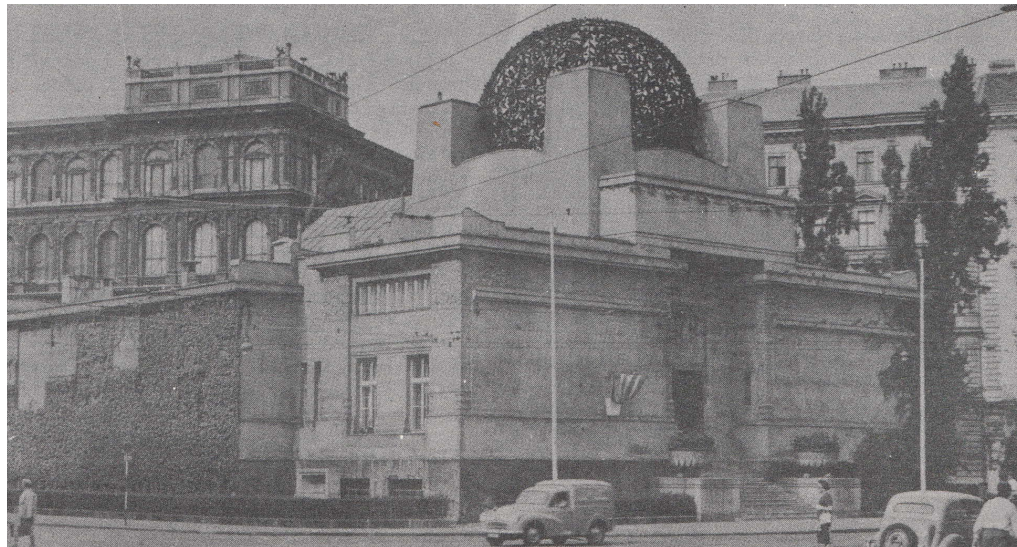


Fig.1



Fig.2

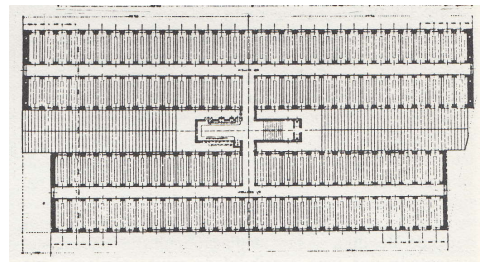


Fig.3



Fig.4

Percorso Académico

Ao contrário de Rudolph Schindler, Richard Neutra não teve a possibilidade de estudar com Otto Wagner ou de o conhecer pessoalmente. Em contraponto, a escrita e obra de Adolf Loos será outra fonte primária para compreender os ideais do homem moderno, tendo como obras chave o edifício de Michaelerplatz e o livro “*Ornamento e Delito*”.

*“El artista sólo tiene una ambición: dominar de tal modo el material que independice su obra del valor del material en bruto. Sin embargo nuestros artistas de la construcción desconocen esta ambición. Para ellos, un metro cuadrado de superficie de un muro de granito es más valioso que uno de argamassa.”*⁷

Em 1911 Richard Neutra ingressa na Vienna Technische Hochschule, ou Imperial Institute of Technology, também frequentado por Rudolph Schindler, mas três anos mais tarde, em 1914, será forçado a abandonar os estudos para prestar serviço militar durante a Primeira Grande Guerra. Uma vida intensa e cheia de cultura iria ser substituída por tempos austeros, de doença e intransigência.⁸ Contudo, o contacto com novos povos, culturas, experiências e lugares complementar a sua formação humanística, comprovada pelos desenhos de paisagem que fez neste período.

No ano de 1912 e durante o seu segundo ano na Vienna Technische Hochschule, Richard Neutra começa a frequentar uma vez por semana sessões de grupo onde terá tido a oportunidade de ouvir Adolf Loos contar as suas histórias e experiências na América. Neutra absorveu a admiração e o fascínio de Adolf Loos pela cultura e arquitetura dos Estados Unidos da América, com destaque para a obra de Louis Sullivan e pela Escola de Chicago, surgindo a partir daí o seu interesse pela América e a vontade de estabelecer contacto com os arquitetos exilados da Alemanha Nazi. Mais tarde Neutra afirma mesmo, “*eu estava sentado num café vienense, observando Loos, mas eu via Manhattan*”⁹

Será por volta de 1914, durante a sua formação académica, que Richard Neutra entra em contacto pela primeira vez com o trabalho de Frank Lloyd Wright, a partir do portefólio Wasmuth, de 1910. Richard Neutra, a partir do portefólio, começa então a estudar os vãos, os novos sistemas de circulação e a comunicação entre os diferentes espaços, que compõem as habitações de Frank Lloyd Wright. Qualificava estas casas como pertencendo a “*um mundo diferente*”¹⁰. Assim, nasce em Richard Neutra um desejo de visitar as obras, que apresentavam uma modelação volumétrica associada a uma conceção espacial.

⁷ Loos, Adolf, *Ornamento y delito y otros escritos*, Barcelona : G.G., 1972, pág.212

⁸ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.25

⁹ Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.27

¹⁰ Hines, Thomas, *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.273

“É importante observar como o espaço de Wright se reduz às suas geratrizes aparecendo assim não em termos geométricos mas em termos imediatamente plásticos. (...) O espaço já não é “qualquer coisa” que converge e termina num ponto do horizonte, mas “algo” que a partir dum ponto ou duma linha irradia até ao infinito...Do mesmo modo o edifício deixa de ser uma massa no espaço para ser uma realização plástica no espaço: o ponto de vista e o horizonte são de ora em diante indistinguíveis.”¹¹

Na sua última prova académica, em 1918, Richard Neutra é avaliado com distinção, pelo seu percurso irrepreensível, com base em várias disciplinas como teoria, arquitetura, desenho à mão livre e desenho técnico.¹² Mas a mais-valia em ter frequentado este curso, foi certamente o que apreenderia com Adolf Loos, revendo-se nas suas palavras e pensamentos, importando ainda uma “mistura de riqueza e austeridade” e uma “subtil sobreposição de espaços volumétricos”.¹³

Ainda no ano de 1918, devido a uma infeção, Richard Neutra é internado numa clínica na Suíça¹⁴, conhecendo posteriormente Dione Niedermann, com quem se viria a casar em 1922. Richard Neutra tem a sua primeira experiência profissional na Suíça, no escritório de Gustav Amman, onde viria a desenvolver projetos no âmbito da arquitetura paisagista, adquirindo conhecimentos de botânica, paisagismo e urbanismo que se tornariam em ferramentas úteis e determinantes no diálogo que estabelecerá no reconhecimento do lugar e sua respetiva (re)interpretação.

Em 1921 vai para Berlim, e colabora com Eric Mendelsohn, arquiteto que o “intrigava” e “atraía” pelas suas formas curvas e orgânicas. Recentemente chegado ao gabinete de Erich Mendelsohn, Richard Neutra visita a Einstein Tower que se encontra em fase de acabamentos, e relata a sua experiência numa carta, onde se denota a atenção e preocupação à envolvente, ao lugar.

“There are tree-covered hills on top of which stand the observatories and among the trees the houses of the professors and the stargazers. The last and newest one is our Einstein Tower... from the cupola, I viewed the snowy silent landscape. The whole building is filled with smoke from the burning coal fire that is to dry out the interiors.”¹⁵

11 Zevi, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág.13

12 Frank Lloyd Wright recebe o compatriota de Richard Neutra, Rudolph Schindler, no seu atelier de Chicago no ano de 1917 e nomeia-o, em 1920, para supervisionar em Los Angeles a construção da Hollywoodhouse.; Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.27

13 Hines, Thomas, *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.273

14 Ibidem, pág.274

15 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.32

Suíça

Berlim



Fig.5

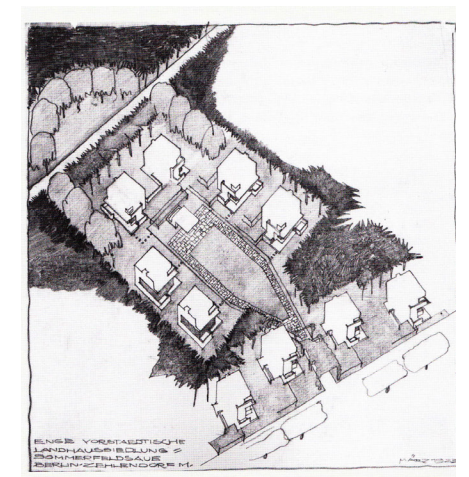


Fig.6

Após a conclusão da Einstein Tower, Richard Neutra ganha a confiança de Eric Mendelsohn, assumindo a responsabilidade pela expansão e renovação do Berliner Tageblatt Building, em Berlim, e ainda de algumas habitações unifamiliares,¹⁶ afirmando mais tarde, igualmente, numa carta:

“I have designed an important monumental building from its very first Conception to the last detail; i have drawn the plans and supervised this difficult building... (...) There is no doubt about it that this newfangled building on which i spent so much energy will be the talk of the town for a long time to come.”¹⁷

Nova Iorque

Em 1923 com o sentimento de uma guerra eminente, e na perseguição da continuidade da sua formação e educação tanto como arquiteto como Homem, Richard Neutra embarca rumo aos Estados Unidos, sozinho, chegando a Nova Iorque em Outubro desse ano. Richard Neutra descreve a cidade de Nova Iorque como sendo detentora de uma “beleza selvagem acidental”, criticando o seu planeamento urbano como “lamentavelmente inadequado”, mas ao mesmo tempo possuidora de uma identidade própria. Conclui sobre Nova Iorque que se trata da “cidade mais depravada da América, contudo com algumas zonas construídas com um bom senso que não se poderia encontrar nas mais importantes capitais do mundo”¹⁸, comprovando, deste modo, a sua primeira desilusão no continente americano.

Apesar disso começa uma curta colaboração com C.W. Short, onde permanece pouco tempo, mudando-se em seguida para o escritório de Maurice Courland¹⁹. Durante a sua estadia em Nova Iorque, Richard Neutra troca correspondência

16 Hines, Thomas, *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.277

17 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.34

18 Ibidem, pág.45

19 Idem

com Rudolph Schindler, justificando a sua opção de não rumar diretamente para a Califórnia por não se sentir preparado, devido ao seu sentimento de in-experiência no exercício da prática arquitetónica, tal como afirma: “*As far as I am concerned I can readily see that I have to acquire more knowledge about the minutiae of our profession in order to gain a better overview...*”²⁰ Posteriormente toma a decisão de se fixar em Chicago para se aproximar e experienciar de perto as obras de Sullivan e Frank Lloyd Wright.

Em Fevereiro do ano de 1924, Richard Neutra chega então a Chicago, cidade que considerava como o “*centro da nova arquitetura*”.²¹ Consegue inicialmente um emprego no gabinete de Holabird and Roche, que juntamente com Adler and Sullivan se dedicavam à construção e desenvolvimento de arranha-céus.²² Enquanto desenhador do Hotel Palmer House, Richard Neutra entra pela primeira vez em contacto com novos sistemas construtivos, usando materiais e métodos de prefabricação e da indústria standardizada, representativos de uma novidade técnica e construtiva para a época.

Enquanto trabalha nos Estados Unidos da América, Richard Neutra apercebe-se que esta nova cultura americana apresenta algumas particularidades, deparando-se ainda com os novos métodos usados pela indústria da pré-fabricação. Esta visão e sua posterior admiração pelas características da construção e do urbanismo americano, são expostas no seu primeiro livro “*Wie Baut Amerika?*” (Como é Construída a América?).

Pouco tempo antes, em 1922, Henry Ford lança o seu livro “*My Life and Work*”, suscitando grande curiosidade nos arquitetos alemães, numa época em que se adivinhava uma crise económica. “*My Life and Work*” apresentava um novo fenómeno, o Fordismo que se poderia resumir a uma “*profitable combination of an effective organization of assembly line production and its win*”²³, resultando assim num modelo para os arquitetos que assegurava uma nova promessa no mercado da habitação, recorrendo à industrialização para obter construções de baixo custo, mas que ao mesmo tempo apresentavam boas soluções arquitetónicas e que poderia chegar a todos os cantos da sociedade.

“*Para muitos arquitetos europeus, Ford era um génio da economia; as suas teorias constituíam nada mais do que “ciência do trabalho”, oferecendo não só a possibilidade da produção em massa, de uma arquitetura industrializada, mas também mel-*

Chicago

hores condições de vida através de salários mais altos e aumento do tempo de lazer.”²⁴

Este fenómeno ganha um impulso em 1920, com destaque para o desenvolvimento de novos sistemas de caixilhos, de paredes, e de infra-estruturas, ou seja, uma nova variedade de sistemas de construção, em aço, bastantes económicos. A comercialização e respetiva distribuição destas inovações era mais eficiente nos Estados Unidos do que na Europa, possibilitando pôr em prática a teoria de Ford.

Com isto, muitos arquitetos começaram a adaptar e a modificar as técnicas implementadas pelo Fordismo, de maneira a conseguir realizar uma arquitetura industrializada produzida pelas fábricas.

A grande utilização de materiais como o aço e o betão armado, e posteriormente o vidro de grandes dimensões, iria revolucionar os sistemas de construção e a expressão arquitetónica dos edifícios, nomeadamente os associados ao tema da habitação.

Neste sentido, já em 1924, Mies Van der Rohe defendia “*...the industrialization of the building trade as the key problem of building in our time*”, acrescentando ainda no mesmo texto que “*If we achieve the industrialization, then the social, economic, technical, and even artistic questions can be resolved easily*”, apelando à descoberta de novos materiais como fundamental no processo de produção com efetiva redução de custos.²⁵

Na continuidade desta discussão sobre os novos materiais, Mies, em 1933, responderá a estas questões fazendo “*o elogio do vidro enquanto material libertador*”, o qual “*constituía uma vantagem, do ponto de vista da interação entre a arquitetura e a envolvente*”.²⁶

Marcel Breuer afirma que os novos materiais resistentes, reflectores, leves, standardizados e modernos, poderiam trazer um novo fôlego à arquitetura:

“*New architecture deals with spun glass, pressed wood pulp, blasted rock, translucent-colored plastics, metallurgical miracles of stainless metals, anodical plating, metal films, rolled and extruded metal sections, internally glowing vacuum tubes, hard and spongy rubber, and a thousand other items of inspiring material specifications.*”²⁷

Durante a sua estadia no escritório de Holabird and Roche, visita as obras de

20 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.48

21 Carta de Richard Neutra a Dione Neutra, em Fevereiro de 1924. Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.48

22 Ibidem, pág.49

23 Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004,

pág.29

24 Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004,

pág.29

25 Jennings, Michael W. (ed), *G : an avant-garde journal of art, architecture, design, and film : 1923-1926*, Los Angeles : Tate Publ., 2010, pág.120

26 Rodrigues, José Miguel, *O mundo ordenado e acessível das formas da arquitetura : tradição clássica e movimento moderno na arquitetura portuguesa : dois exemplos*, Porto : Afrontamento, 2013, pág.153

27 Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004,

pág.30

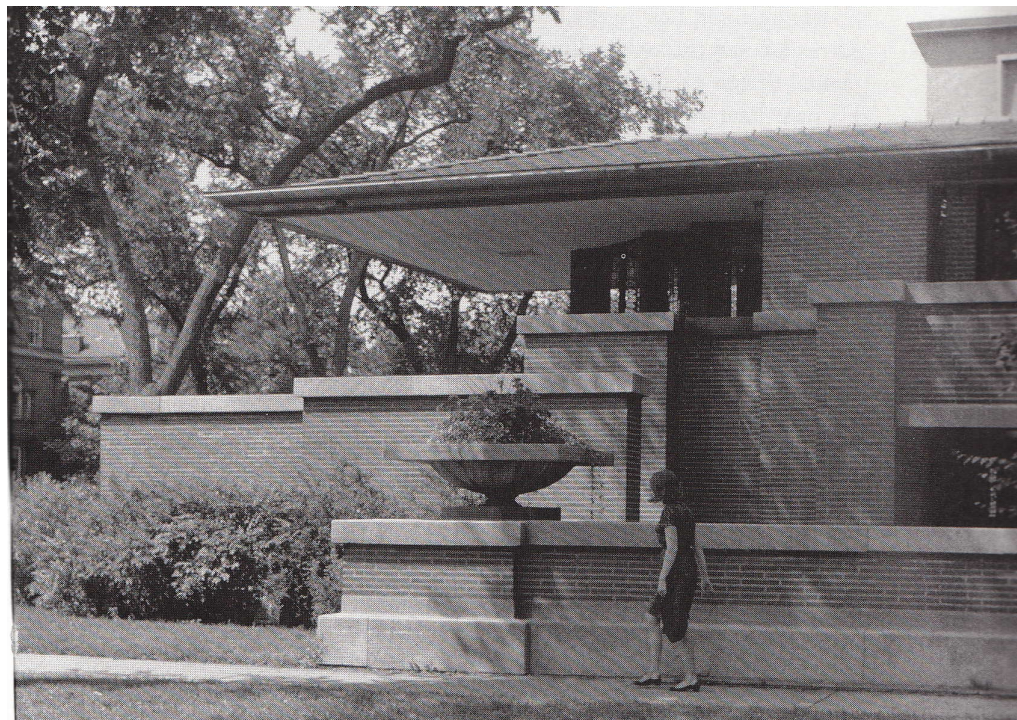


Fig.7



Fig.8

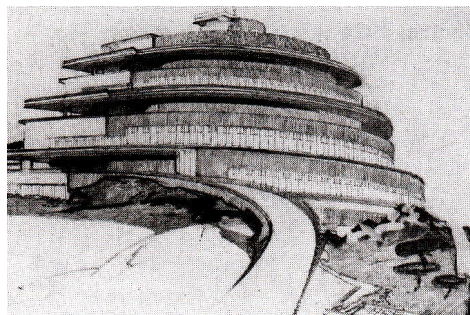


Fig.9

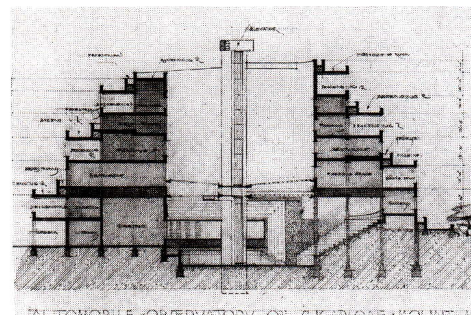


Fig.10

Fank Lloyd Wright, mas não fica “*impressionado*”²⁸ como aconteceu com o trabalho de Adolf Loos, Eric Mendelshon e Mies van der Rohe. Numa visita à Robbie House, incluída nas “*Prairie Houses*”, constata a indiferença dos seus habitantes perante o significado por trás do objecto arquitetónico, o que demonstra as suas preocupações para com as necessidades de habitar do Homem. Na sua ideia uma casa não poderia satisfazer dois clientes diferentes. Apesar disto procurou sempre estabelecer contacto com Frank Lloyd Wright que se encontrava na Califórnia, conhecendo, entretanto, Louis Sullivan, que morre pouco tempo depois, em Abril de 1924. Ironicamente foi no funeral de Sullivan que Richard Neutra e Frank Lloyd Wright conversariam pela primeira vez. Nessa noite, falaria sobre o panorama atual da arquitetura e da sociedade americana em geral, sobre a qual Frank Lloyd Wright afirma:

“*I don’t have any work you know. (...) “A modern architect can’t have any work to speak of in this country – especially not in Chicago”.*”²⁹ Por esta altura Rudolph Schindler voltava à costa este, e é aí que Richard Neutra o reencontra, desde a ida de Schindler para a Califórnia.

Taliesin

Richard Neutra deixa o escritório de Holabird and Roche, e aceita a proposta de Frank Lloyd Wright para colaborar na sua escola de Taliesin. Enquanto esteve sob o comando de Wright, Richard Neutra ficou responsável pelo desenho de alguns projetos, embora nenhum tenha sido construído. Uma das propostas mais revolucionárias será o “*Automobile Objective*”, inserido no complexo de Gordon Strong em Sugarloaf Mountain, de 1924 em Maryland, onde são visíveis as semelhanças da volumetria com o Guggenheim Museum de 1950, da autoria de Frank Lloyd Wright. Durante a estadia em Taliesin, Erich Mendelsohn também os visitou, não ficando impressionado com o país. De regresso à Europa publica o livro “*Amerika: Bilderbuch eines Architekten*” (“*America: diário de um arquiteto*”)³⁰. Aquando da ida para a Califórnia, Richard Neutra e Dione Neutra são persuadidos por Frank Lloyd Wright a ficarem em Taliesin, como se verifica: “*Anybody can live here, but only a few are allowed to stay*”.³¹

Califórnia

Richard Neutra e Dione Neutra, chegam em Fevereiro de 1925 à Califórnia, e são recebidos por Rudolph Schindler, na sua casa de Kings Road, em Los Angeles. Esta casa, desenhada em 1921 por Rudolph Schindler, foi a habitação de Richard Neutra e Dione Neutra durante a primeira fase da sua estadia em Los Angeles.

²⁸ “*Having thoroughly absorbed the plans and facades of Wright’s buildings via the Wasmuth publications and now having seen them, he (Richard Neutra) was in fact not sure they “could teach me anything decisive anymore”.* Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.50

²⁹ Ibidem, pág.52

³⁰ Leen, Stephen, *Richard Neutra’s Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.19

³¹ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.55

O sul da Califórnia, nos anos 20, “*respirava*” uma atmosfera artística, tornando-se num refúgio para arquitetos, designers e artistas, tais como Richard Neutra, Rudolph Schindler, Albert Frey³² assim como o designer alemão Kem Weber. A Califórnia representava um novo futuro no panorama da arquitetura moderna. Face à sua economia emergente assim como o seu clima temperado, qualquer cidadão, americano ou europeu, se rendia a uma mudança para a Califórnia na procura de melhores condições de vida e de um cenário idílico.

Los Angeles representava então o que seria a “*Terra Prometida*”, não só imaginária mas também real. Real, pela provada saída de uma grande depressão económica, e que encarava uma recuperação a um nível que qualquer outra cidade americana não teria alcançado. Imaginária no sentido em que a cidade se tinha tornado lendária pelo seu luxo e vida de celebridades, tendo em conta a indústria do cinema de Hollywood.

Mas para os arquitetos, a Califórnia parecia representar e oferecer uma maior liberdade criativa do que a protagonizada na Costa Leste. Foi a partir de 1920, que na Califórnia surgiu a arquitetura moderna, não só devido à presença de uma geração de arquitetos que reclamava uma nova atitude de desenho, mas também à contribuição dada por uma população com vontade de expressar os seus objetivos e desejos através da arquitetura, criando um clima artístico de otimismo e experimentação.

Foi um período de grande transformação para a arquitetura, particularmente no caso da habitação onde os grandes egos e teorias iriam transformar os padrões de habitar, com o uso de nova tecnologia na construção:

“*There was a sincere belief in the goodness of technology, and a faith that design could solve many of society’s problems.*”³³

Richard Neutra começa então a trabalhar para Rudolph Schindler, com quem viria mais tarde a formar uma parceria de nome AGIC (Architectural Group for Industry and Commerce). Juntos, em 1926, participam num concurso para um novo complexo da League of Nations em Geneva. A proposta não recebe qualquer tipo de prémio, mas, em 1927, será selecionada para uma exposição em Estugarda onde, por lapso, é omitido o nome de Schindler como co-autor da proposta. A parceria entre Richard Neutra e Rudolph Schindler assentava no pressuposto que o projeto ficava à responsabilidade do arquiteto que o conseguisse, levando a que cada um seguisse um percurso individual. É durante esse período de colaboração com Rudolph Schindler que Richard Neutra desenvolve o “*Rush City Reformed*”.³⁴

A primeira obra de Richard Neutra nos Estados Unidos, os apartamentos Jardinette em Hollywood, no ano de 1927, será executada dentro parceria AGIC,

32 Arquiteto suíço que trabalhou inicialmente com LeCorbusier.

33 Goldstein, Barbara (ed.), *Arts & architecture : the Entenza years*, Cambridge: The MIT Press, 1998, introdução

34 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.73

ficando Richard Neutra responsável pelo desenho. Henry Russel Hitchcock elogia estes blocos de apartamentos, defendendo que seriam tão modernos quanto o que se fazia na Alemanha.³⁵ Nesse mesmo ano publica “*Wie baut Amerika?*” (“*Como é construída a América?*”) e desenha a Lovell House que viria projetar o seu nome para a linha da frente do Movimento Moderno.³⁶

O casal Lovell já tinha recorrido a Rudolph Schindler, para desenhar uma casa em 1922, em Newport Beach, a Lovell Beach House, e outras duas habitações. A razão de Lovell ter optado por Richard Neutra, em vez de Schindler, permanece desconhecida. É certo que houve uma empatia entre o casal Lovell e Richard Neutra, que resultou na sua primeira grande obra.³⁷ A “*Lovell “Health” House*”, como também é conhecida, foi encomendada em 1927 e terá sido inicialmente recusada por Richard Neutra. Thomas S.Hines considera-a o primeiro exemplo “*maduro*” do Estilo Internacional nos Estados Unidos da América.

“*The balanced asymmetry of its rectangular geometry echoed the patterns and proportions of the abstract canvases of contemporary Dutch painters Mondrian and van Doesburg. Few modernists images attained such a cool and complex elegance.*”³⁸

Concluída em 1929, era até ao momento a primeira casa construída a partir de fundações de aço e betão, com a estrutura a ser levantada em menos de 48 horas³⁹, com o uso de novos materiais e acabamentos, provenientes da nova indústria americana, como vigas de aço prefabricado e caixilharias metálicas. A casa Lovell será inicialmente divulgada pela imprensa nacional, passando rapidamente para as revistas internacionais.⁴⁰

Em 1930 “*Amerika: Die Stilbildung des Neuen Bauens in den Vereinigten Staaten*”, revela o verdadeiro potencial da arquitetura moderna através do desenvolvimento da nova tecnologia dos edifícios americanos, e o papel do arquiteto no desenvolvimento da economia e das capacidades de um país a partir da produção industrial.

Este intenso envolvimento com a indústria só foi possível porque Richard Neutra se estabelece nos Estados Unidos da América, onde, de acordo com as suas convicções, se produziam “*novas matérias primas*”. Por isto, Neutra começa a utilizar nas suas obras as últimas técnicas e materiais da indústria americana, explorando a capacidade tecnológica americana, usando métodos rápidos e económicos, como uma forma de resolver o problema da habitação.

35 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.75

36 Ibidem, pág.76

37 Idem

38 Ibidem, pág.78

39 Ibidem, pág.81

40 Leen, Stephen, *Richard Neutra’s Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.39

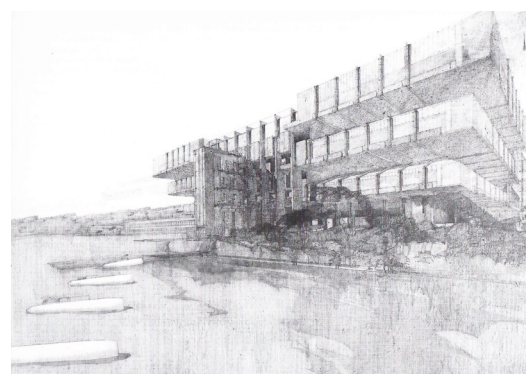


Fig. 11

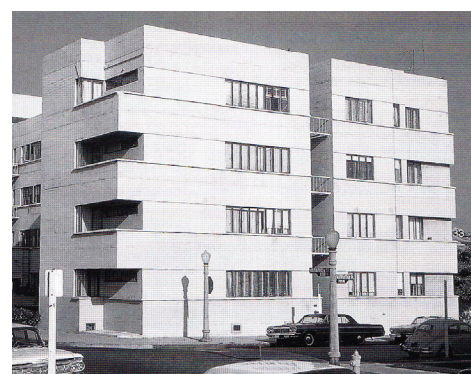


Fig. 12

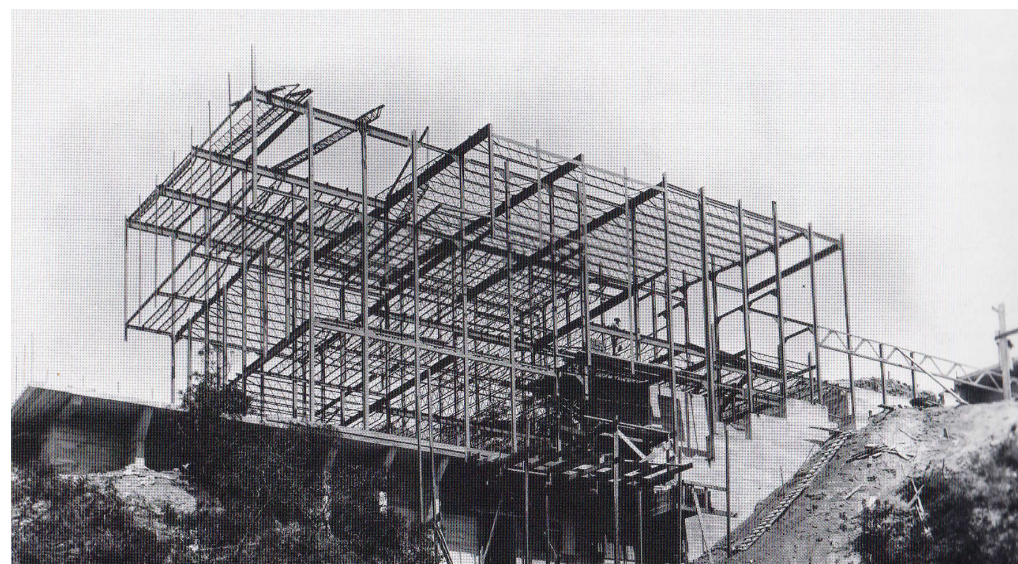


Fig. 13

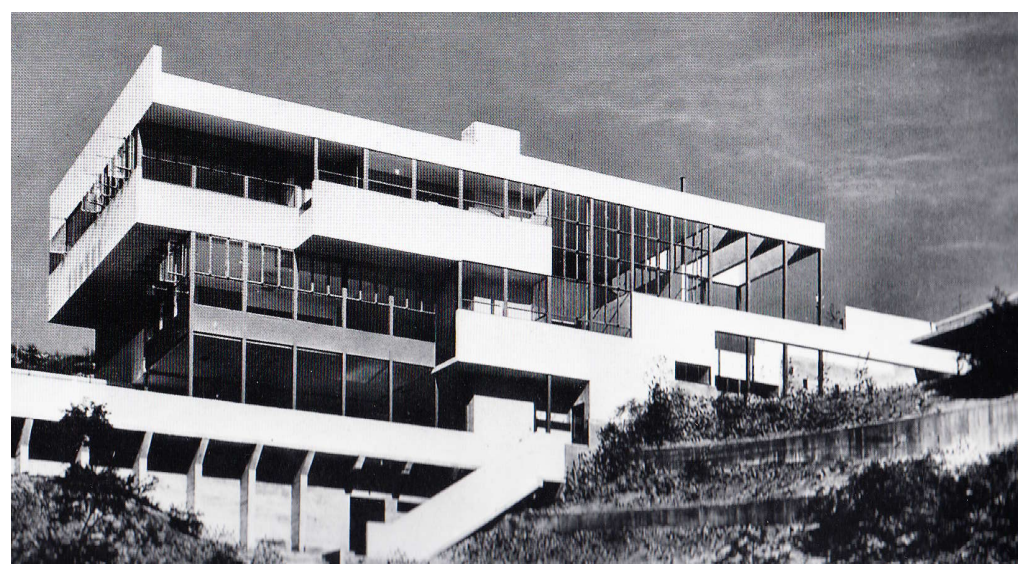


Fig. 14

Ásia
Europa

É possível encontrar estes novos métodos de construção nas suas obras dos anos 30, onde a tecnologia aplicada era bastante desenvolvida em comparação com os contemporâneos na Europa.

Em 1930, Richard Neutra inicia uma viagem, pela China e Japão, onde é reconhecido como uma figura forte da arquitetura moderna, e que terminaria na Europa. No Japão, observa com admiração a interligação da natureza com o espaço, identificando-se com os hábitos dos japoneses, tanto sociais como privados, bem como no uso de elementos repetidos em série nas habitações. No seu périplo, atravessa o canal do Suez e rumo à Europa onde estabelece contacto com diversos arquitetos, como Alvar Aalto, que lhe explica a importância do seu livro “*Wie Baut Amerika*” na arquitetura finlandesa. Em Amsterdão, conhece Van der Leeuw, entusiasta da arquitetura industrial e fica alojado uma noite na Casa Schröder, em Utrecht, desenhada por Gerrit Rietveld, ficando impressionado pelas suas linhas e volumes depurados. Durante a visita à Bauhaus, dialoga sobre o futuro da arquitetura com Mies Van der Rohe, nomeadamente na forma de introduzir nos Estados Unidos o sistema da Bauhaus, acreditando “que a tecnologia moderna poderia dar aos homens tudo o que necessitavam”.⁴¹

Nesse mesmo ano visita a Bauhaus como professor-crítico e participa no encontro CIAM (Congresso Internacional da Arquitetura Moderna) - Rational Land Development, em Bruxelas, como delegado americano. Enquanto Le Corbusier apela aos princípios da “*Radiant City*”, numa afirmação funcional da construção em altura sobrelevada nos parques verdes, Richard Neutra argumenta a favor do baixo custo das construções e apelava para o fenómeno da construção em grande escala.⁴²

De regresso a Nova Iorque encontra-se com o crítico Lewis Mumford e demais arquitetos e artistas, e participa em palestras sobre “*The Relation of the New Architecture on the Housing Problem*”, “*The American Contribution to the New Architecture*” e “*The Skyscraper and the New Problem of City Planning*”. Por esta altura, é exibida uma maquete da Lovell Health House, no New York Museum of Science and Industry, como um dos exemplos “*mais convincentes e racionais da nova arquitetura*”.⁴³

É ainda recomendado por Philip Johnson para desenhar um novo autocarro em alumínio para a White Motors mas, apesar do estudo de diversos modelos, não chegou a ser produzido.

No ano de 1931, após dar diversas palestras em Detroit, Chicago e S. Francisco,

41 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.95

42 Ibidem, pág.96

43 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.99

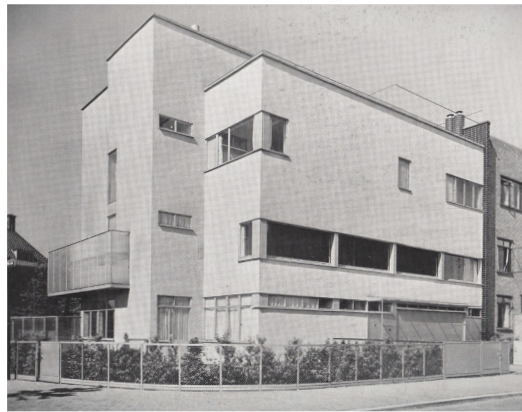


Fig.15

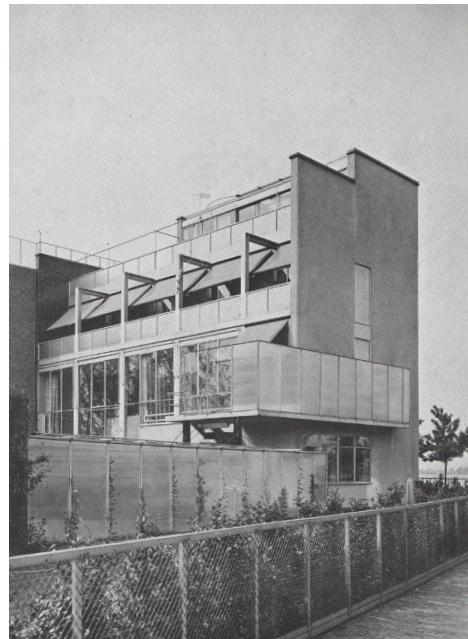


Fig.16

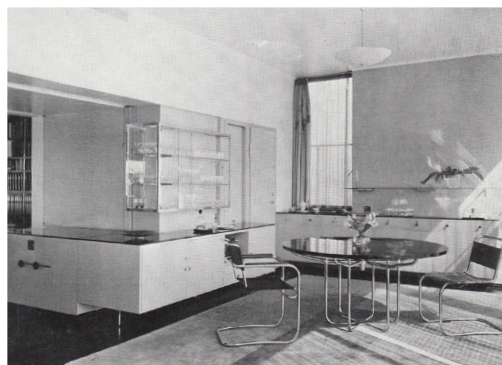


Fig.17



Fig.18

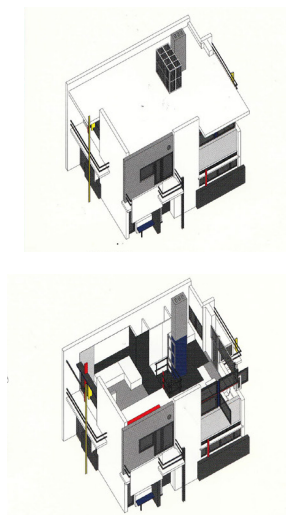


Fig.19

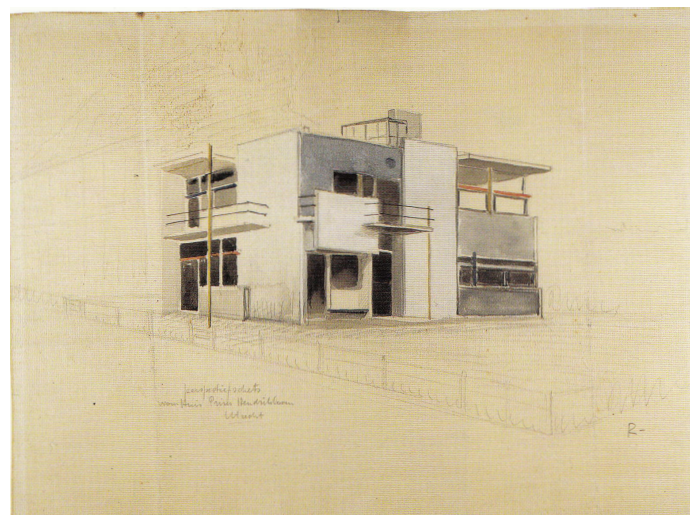


Fig.20

Richard Neutra regressa a Los Angeles, onde estabelece contacto com a UCLA (University California Los Angeles) numa tentativa de lecionar no curso de arquitectura.

Em 1932 realiza-se no MOMA de Nova Iorque, a exposição “*The International Style: Architecture from 1922*”, idealizada e organizada por Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, que defendiam uma arquitetura cúbica, lisa, e de fachadas brancas ou revestidas de metal e vidro.⁴⁴ Entre as obras seleccionadas, encontram-se a casa Lovell (1929) em Los Angeles de Richard Neutra, o edifício Turun Sanomat (1930) em Turku de Alvar Aalto, o cinema Flamman (1929) em Estocolmo de Uno Ahren, o pavilhão para a exposição de 1930 em Estocolmo de Erik Gunnar Asplund, a fábrica de tabaco em Roterão (1928-1930) de Brinkman & Van der Vlugt, o bloco de habitação em Estugarda (1927) de Le Corbusier e Pierre Jeanneret, a escola Bauhaus (1926) em Dessau de Walter Gropius, a casa Lenglet (1926) em Bruxelas de Louis Herman de Koninck, o edifício “Schocken” (1928-1930) em Chemnitz de Erich Mendelsohn, a habitação em Weissenhofsiedlung, Estugarda (1927), e o pavilhão para a exposição de Barcelona (1929) de Mies Van der Rohe, os blocos de habitação Siedlung Siemensstadt em Berlim (1930) de Hans Sharoun, a casa Werner (1930) em Hamburgo de Karl Schneider, e a casa Schulz (1928) em Westphalie de Lois Welzenbacher.

Ascensão

Inicia-se o período de maior originalidade de Richard Neutra, com a construção de diversas habitações unifamiliares, conjuntos de habitação coletiva e equipamentos públicos como escolas e hospitais.

As casas construídas neste período revelam diversos momentos de experimentação, a partir dos quais Richard Neutra exterioriza, tanto com o uso de diferentes materiais que reproduziam linguagens diferentes, como pela experimentação de diferentes plantas e modelações de espaço, criando uma tensão com a natureza, enfatizando o fenómeno “*máquina que se confronta com a natureza*”. O início deste período próspero no percurso de Richard Neutra dá-se com a construção de uma casa e escritório para si próprio, intitulada de Van der Leeuw House (VDL), financiada pelo alemão C.H. Van der Leeuw, que Richard Neutra teria conhecido no ano de 1931. Van der Leeuw terá convidado Richard Neutra a visitar a sua casa em Roterão desenhada pelos alemães Brinkman & Van der Vlugt. É clara a referência e a importância que esta obra terá tido neste período. A casa VDL tem dois pisos, marcada pelas grandes aberturas e caixilharia metálica a contrastar, em justaposição com o estuque branco usado, e nos interiores

⁴⁴ Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, pág.13

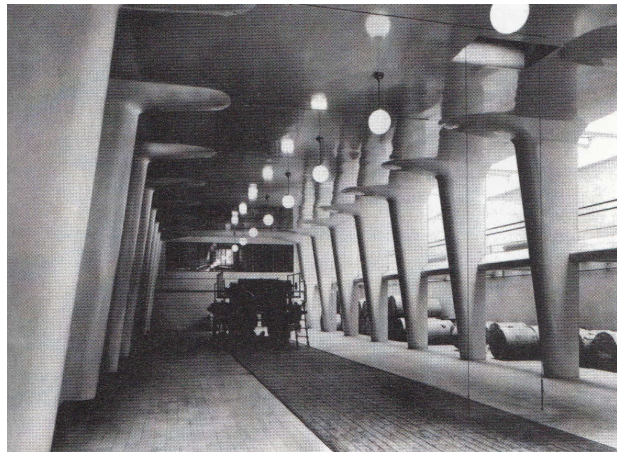


Fig.21

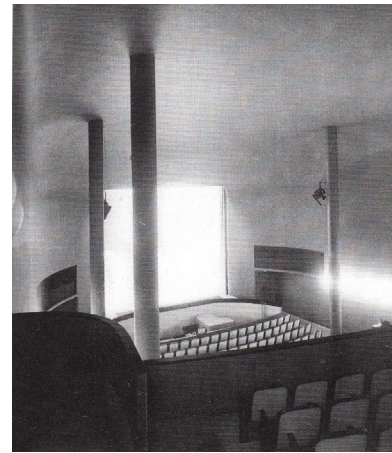


Fig.22



Fig.23



Fig.24

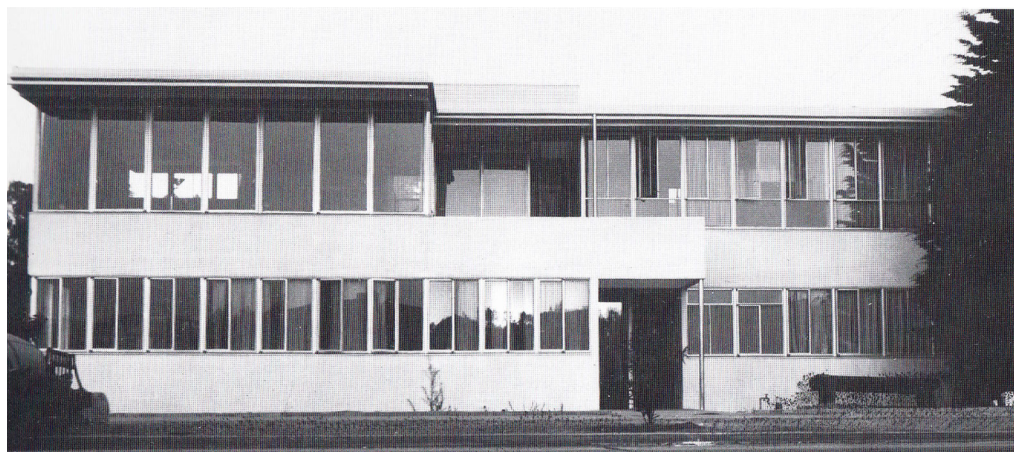


Fig.25

recorre a jogo de espelhos para modelação do espaço.

Em 1940, Richard Neutra adiciona um corpo de hóspedes, resultando na configuração de um pátio.⁴⁵

O primeiro período de experimentação é “completado” pelas seguintes casas: Sten House de 1934, localizada em Santa Mónica na Califórnia, impondo a sua verticalidade de betão branco ao mar, sendo os alçados rasgados, tal como na VDL House, pelas caixilharias; a Scheyer House, de 1934, localizada em Los Angeles, posteriormente remodelada por Gregory Ain; e por fim a Beard House, de 1934, localizada em Altadena, California, caracterizada por “*celular elements approximating a series of vertical flues side by side, with exterior air intakes, [and] automatically self-cooling exterior walls.*”⁴⁶

A experimentação deste período terá continuidade na construção de casas que exploram uma linguagem assente em estuco ou betão branco, complementada por elementos metálicos e panos de vidro na composição dos alçados, e ainda numa frieza representativa nos espaços interiores: a Von Stenberg House de 1935, em Northridge na Califórnia; a Kun House, de 1936, localizada em Los Angeles, que remete para uma aproximação ao lugar, bastante idêntica à Lovell House, desenvolvendo-se da cota superior para a inferior⁴⁷; a Richter House, para o sismólogo Charles Richter, de 1936, em Pasadena Califórnia, a qual foi demolida em 1973 para a construção de uma auto-estrada; a Miller House, de 1937, em Palm Springs; a Guest House de David Malcolmson, em Santa Mónica e a Kraigher House, em Brownsville no Texas, ambas de 1937, exteriorizam uma arquitetura europeia, de composição e sobreposição de volumes e planos. A exceção neste período dá-se na casa experimental de All-Plywood House, construída para uma exposição, marcando uma transição para projectos de outra escala.

Ascensão

O período seguinte, entre 1940 e 1950, divide-se em dois grandes momentos: o período da segunda Grande Guerra e o pós-Guerra. A redução de encomendas que chegava ao gabinete de Richard Neutra tornou-se inevitável, mas curiosamente estas revelar-se-iam as suas obras mais amadurecidas, três das quais serão analisadas no presente trabalho.

No ano de 1944, representa, como presidente, o grupo CIAM em diversas ocasiões nos Estados Unidos, com especial atenção para a reunião de 1945 em São Francisco, que deu posteriormente origem às Nações Unidas, debruçando-se sobre a atividade atual construtiva dos Estados Unidos⁴⁸. Foca-se na prob-

⁴⁵ Hines, Thomas, *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.370

⁴⁶ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.120

⁴⁷ Primeira obra de Richard Neutra fotografada por Julius Schulmann.

⁴⁸ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.196



Fig.26

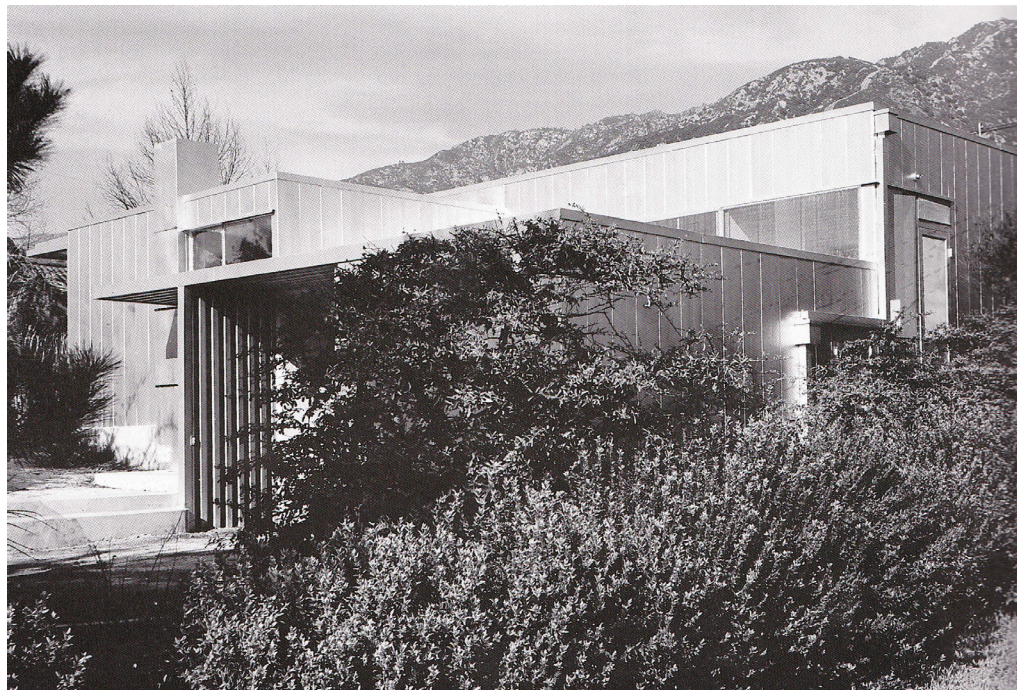


Fig.27



Fig.28

E:\tese\digitalizacoes\2015_07_15\architecture_of_the_sun, pag.383

lemática do pós-guerra como um estímulo para pensar numa “reformulação”, numa reabilitação, e escreve um texto intitulado “*Planetary Reconstruction*” na revista *Arts & Architecture*. Termina também os seus dois livros “*The architecture of social concern*” and “*Survival through design*”. Em 1948 é construída a sua proposta para o programa Case Study Houses, encomenda da revista *Arts & Architecture*, que dos anos 30 aos anos 60, contribuiu para a divulgação da arquitetura moderna explorada na Califórnia. A *Arts & Architecture* foi uma impulsionadora do pensamento modernista na cultura, focando-se nas artes, desde a música e do teatro, ao design e à arquitectura, sendo mais tarde responsável pelo programa das Case Study Houses. A visão vanguardista de John Entenza, editor da revista desde 1938 a 1962, promoveu uma nova maneira de ver e construir a habitação do Pós-Guerra, através de diversos arquitetos como Richard Neutra, Charles Eames, Craig Ellwood, Pierre Koenig, entre outros.⁴⁹ Richard Neutra vê diversas obras serem publicadas na revista, entre elas a Casa Tremaine, com introdução e notas explicativas de Siegfried Giedion. O reconhecimento do seu trabalho resulta no aparecimento na revista Times como “*embaixador*” do modernismo, no ano de 1949. Nos finais dos anos 40, devido ao seu estado debilitado, Richard Neutra estabelece uma parceria com Robert Alexander, intitulada “*Neutra and Alexander*” e que se dissolve em 1958. Juntos desenvolvem projetos urbanísticos, edifícios públicos e comerciais, educacionais e religiosos, num escritório em Glendale, Los Angeles. Richard Neutra começa a dirigir os projetos a partir de sua casa (Van der Leeuw House). Contudo, Richard Neutra continuou a desenvolver obras a título individual reformulando a sua arquitectura dos anos 30 e 40, nunca se desviando da sua visão particular da arquitectura:

“*He took step in the post-war period to make them project a softer, warmer, more relaxed atmosphere.*”⁵⁰

Construiu diversas habitações unifamiliares, a maior parte delas na Califórnia, mas também noutros estados Americanos, na Alemanha e na Suíça. Mas foi curiosamente com os seus edifícios públicos que recebeu as melhores críticas, vindas de Bruno Zevi, à época editor da revista *L'Architettura*, referindo-se deste modo, ao Mariners Medical Building de 1963:

“*By now the beautiful buildings by Richard [Neutra] are so many that one could not classify them anymore. But I must say this has a ‘human’ and ‘humanistic’*

49 Goldstein, Barbara, *Arts & architecture : the Entenza years*, Cambridge: The MIT Press, 1998

50 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.253

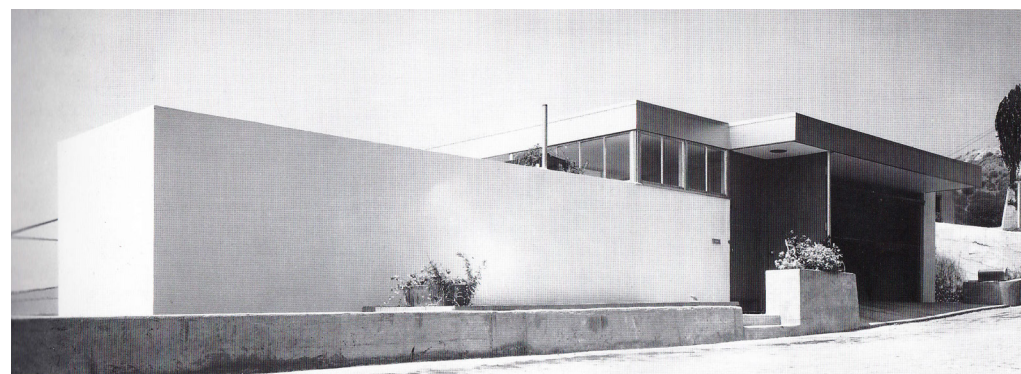


Fig. 29



Fig. 30



Fig. 31

*quality (...) which seems quite rare. It will be a pleasure and privilege to publish it in the magazine.*⁵¹

Os anos 60 serão divididos entre a América e o regresso à Europa.

Nos primeiros anos da década de 60, Richard Neutra funda a organização sem fundos lucrativos “Richard J. Neutra Institute”, com sede em Los Angeles e Zurich.⁵² Contudo, em Março de 1963, a Van der Leeuw research House sofre um incêndio, destruindo grande parte do espólio que Richard Neutra guardava então no seu escritório.⁵³

Depois da reconstrução da VDL em parceria com o seu filho, Dion, Richard Neutra volta em 1966 para Viena onde permanece até 1969.

Nesse ano regressa a Los Angeles onde recebe um doutoramento honorário pela UCLA. É convidado a leccionar no California Polytechnic Institute of Pomona, expressando e transmitindo os seus princípios, sempre associados ao encanto pela natureza, (re)interpretação do lugar, e desenho rigoroso, usando inovadores sistemas construtivos.⁵⁴

*“Poet in the houses of Lovell, von Stenberg, and Tremaine, he emerges in the history of modern architecture as a major literate: synthesis of a thorough European education and a favorable American environment, his architecture shows the missionary ambition to sacrifice the exceptions on the altar of a higher and civilized construction norm... Some exceptional works notwithstanding, the characterization of Neutra and his cultural significance remain therefore in the literary sphere. His architecture has an essayistic valor, searches a rule, an education, a logic, shuns eccentricities, caprices, extravagances, reflects the conscience of a moralistic task in the professional practice. It is afraid of confusion, of disorder, of lack of system... it follows a constant directional principle ... detests the strokes of genius, the brilliant ideas, the stimuli of curiosity and oratory, bends every excess to a discipline, to an organized thought which develops in graduated and always superintended variations which do not wish to astonish... altogether he attacks the masters greater than he for their incapacity to equalize. They Invented the modern architecture, but he alone gave it respectability and prestige.”*⁵⁵

⁵¹ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.280

⁵² Ibidem, pág.287

⁵³ Ibidem, pág.295

⁵⁴ Idem

⁵⁵ Zevi, Bruno, *Richard Neutra*, in Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.299



Casa Nesbitt (1942)

Fig.32

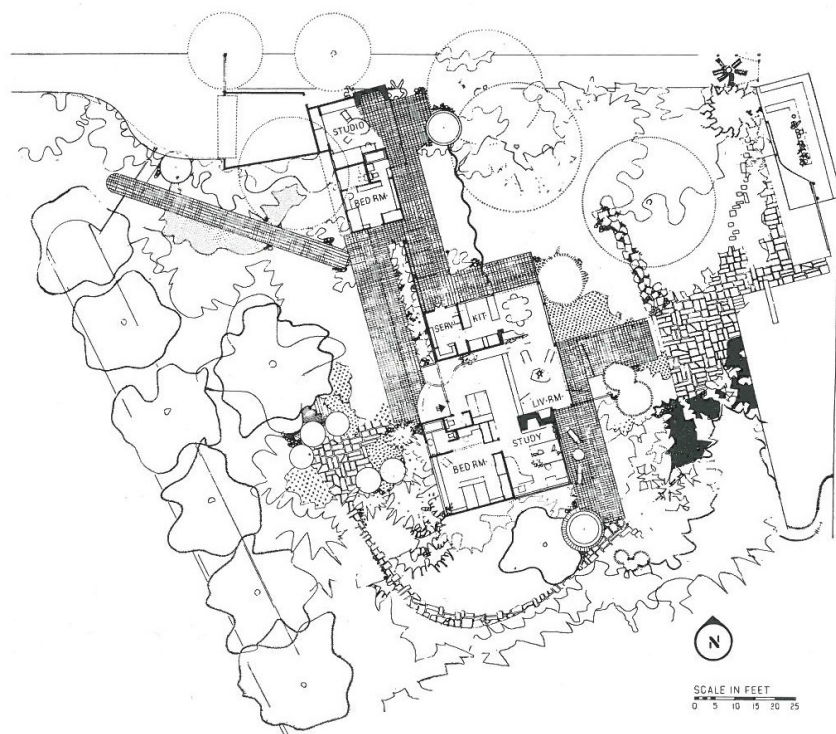


Fig.33

0 10m

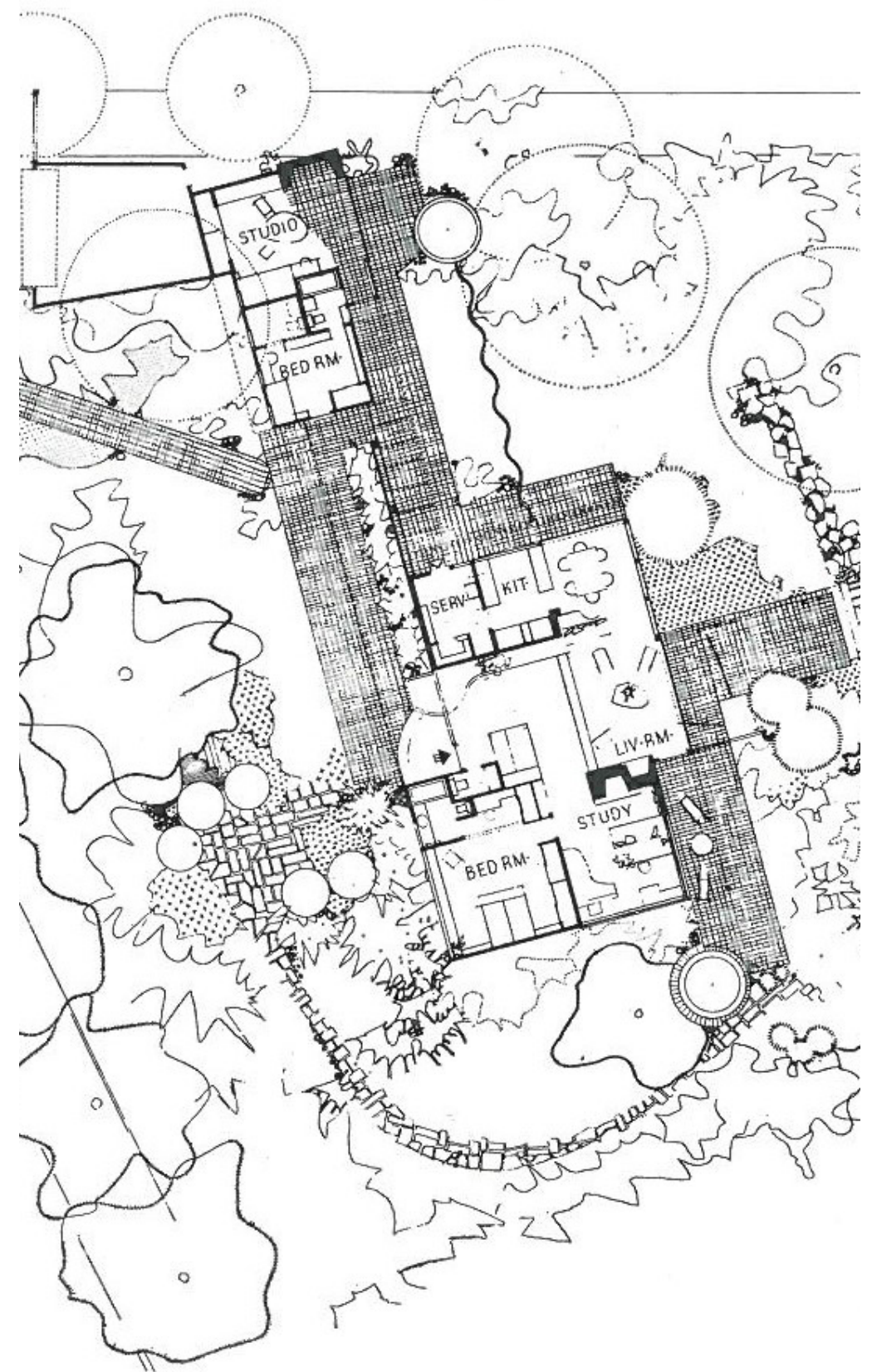


Fig.34

0 10m



Fig.35

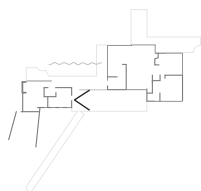
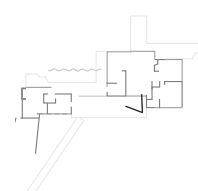


Fig.36



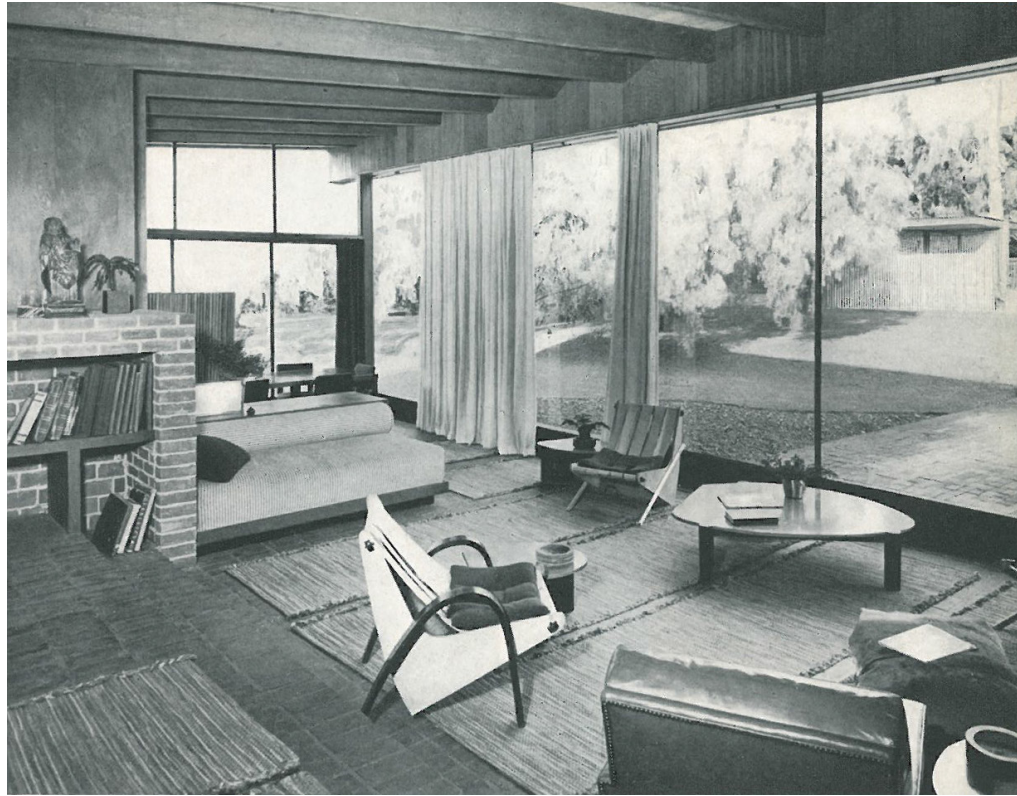


Fig.37

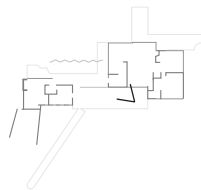


Fig.39

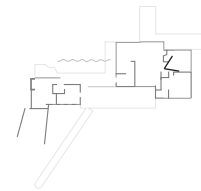


Fig.38

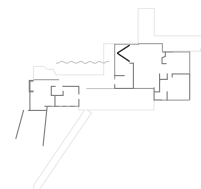
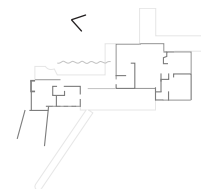


Fig.40



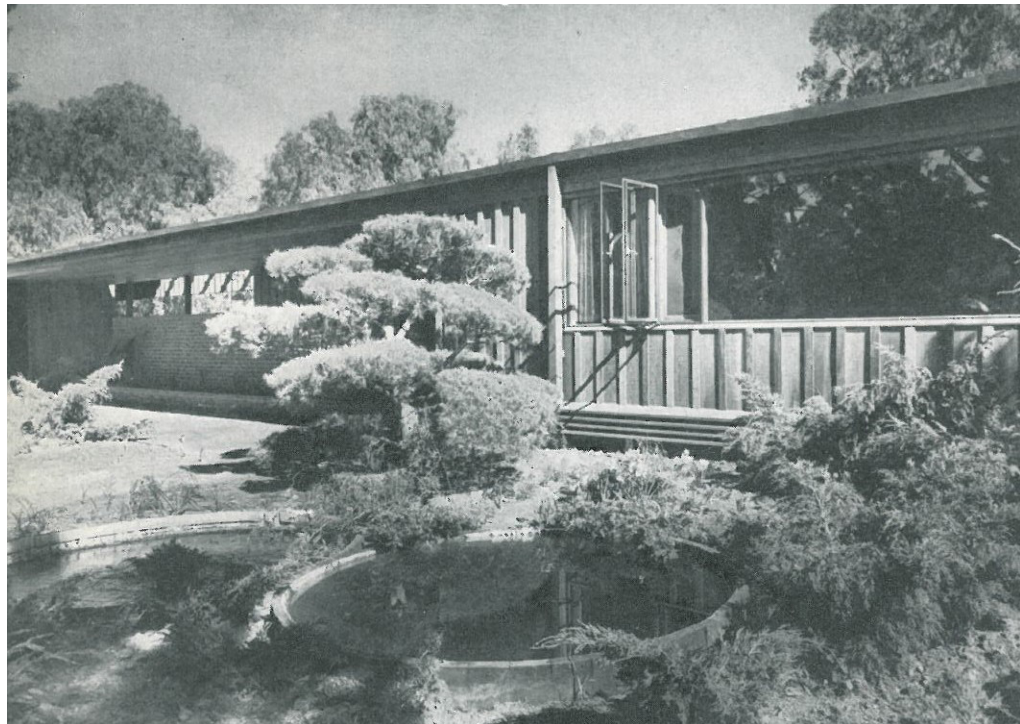


Fig.41

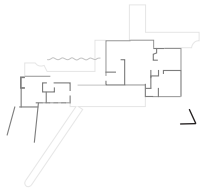


Fig.43

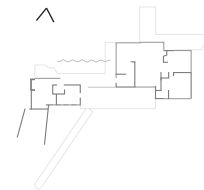


Fig.42

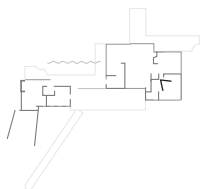


Fig.44

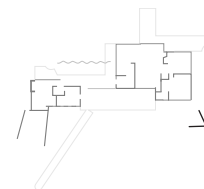




Fig.45

A Casa Nesbitt, localiza-se na cidade de Santa Mónica no condado de Los Angeles, no estado da Califórnia, e foi concluída no ano de 1942 para o locutor de rádio John Nesbitt. A cidade de Santa Mónica, reflete um caráter fortemente residencial e integra-se na área metropolitana de Los Angeles e tal como outras cidades costeiras está intrinsecamente ligada a uma das maiores regiões metropolitanas, não se reconhecendo limites naturais exceto na parte norte onde faz fronteira geográfica com o conjunto montanhoso.

É neste contexto urbano que se localiza a casa, rodeada por uma envolvente edificada de construção unifamiliar massificada, integrada numa retícula regular de cidade tipicamente americana. A proposta de Richard Neutra para este contexto, torna clara a necessidade de introduzir a Natureza na malha urbana. Assim, Neutra reinventa o lugar, propondo uma alteração da atmosfera com diversos tipos de vegetação para o interior do lote. A casa, afastada da via pública, é ocultada do domínio público, tanto pelos muros de tijolo como pela vegetação alta, e estabelece uma simbiose com a envolvente (re)desenhada no lote.

Há uma autonomia formal da casa, resultado do não reconhecimento da geometria dos limites do lote, prendendo-se à orientação solar mais adequada com predomínio para nascente e poente.

Na casa Nesbitt, Richard Neutra dá os primeiros sinais do que viria a ser uma constante nas suas obras posteriores, nomeadamente nas casas inseridas no deserto e na montanha, da importância dada ao evocar a relação entre o Homem e a Natureza (lugar).

Implantação

Eixos
Núcleos

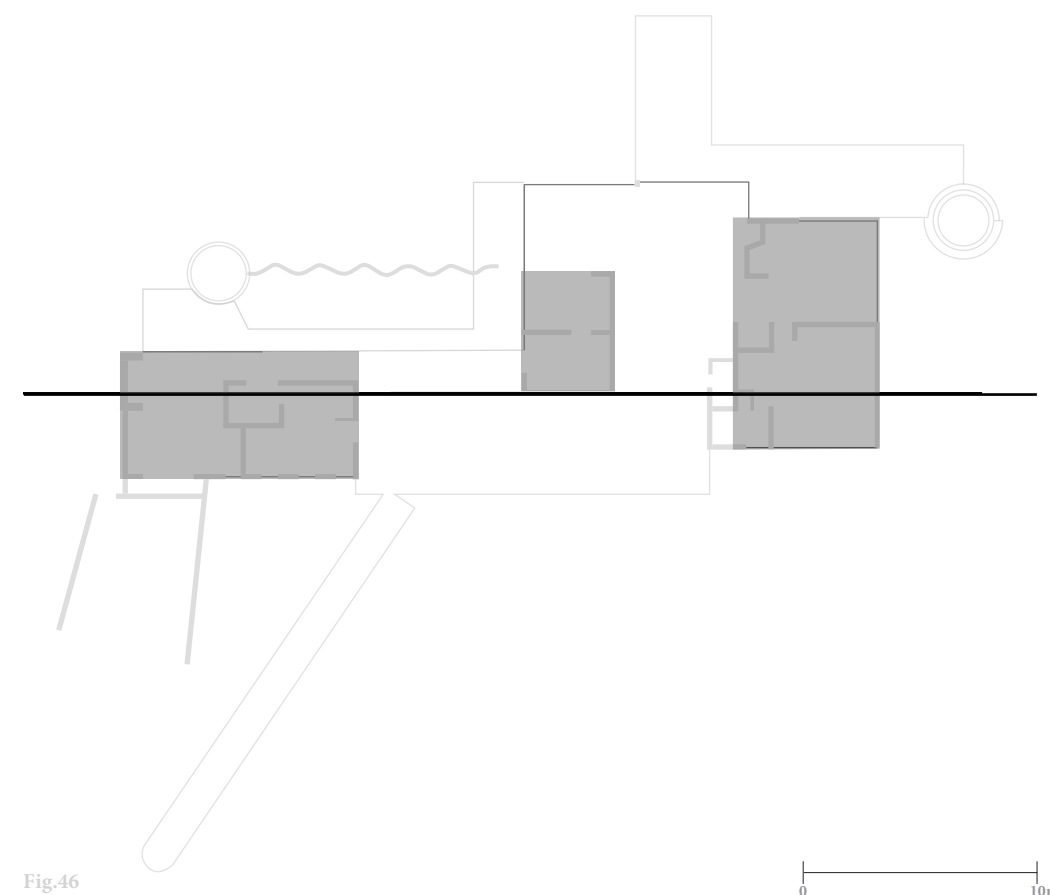


Fig.46

Programa

A casa distribui-se programaticamente em dois corpos, contendo um o programa principal da casa, e o outro um corpo destinado aos hóspedes, ambos dispostos longitudinalmente. A “*espinha*” da casa é definida por um muro que se transforma num plano de vidro, desenhando a entrada para interior da habitação. O programa completo da casa é composto pelo quarto principal, zona social com sala de estar e de jantar, escritório, cozinha e zona de serviço, e núcleo dos hóspedes com um quarto e uma zona social, garagem e piscina. O núcleo dos hóspedes, independente do restante programa, é marcado por duas entradas autónomas do corpo “*principal*” da casa.

A escolha da orientação solar da casa, parece ter tido uma forte importância, para a definição do tema da entrada. John Nesbitt ao chegar a casa no fim do dia, faria um percurso “*cénico*” e contínuo, voltado a poente, resguardado pelo alpendre de madeira.

A torção do corpo da casa perante a rua proporciona, a partir da entrada, uma abertura perspetiva que desenha o alçado principal em profundidade.

Programa

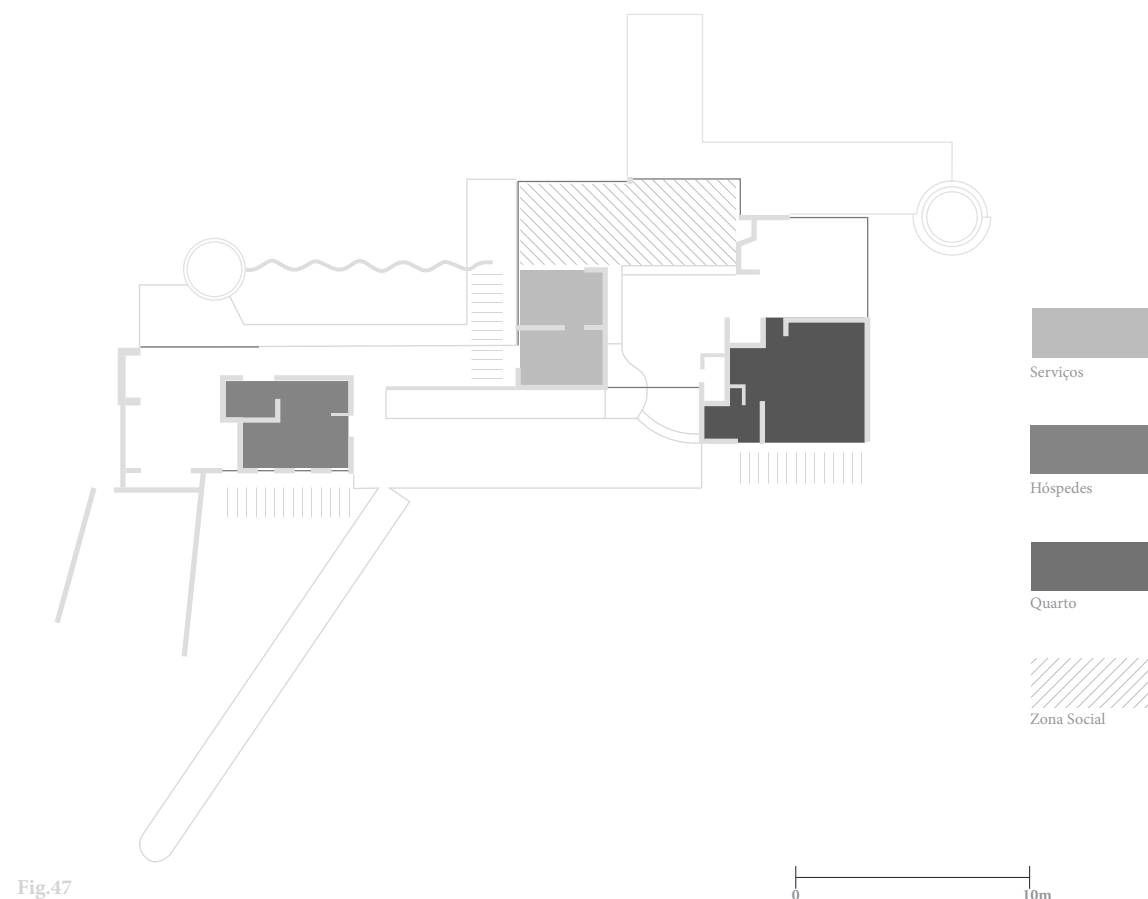


Fig.47

0 10m

Os limites da casa tornam-se impercetíveis, fruto da importância que Richard Neutra conferiu ao desenho do pavimento, fragmentando-o e dialogando com os elementos naturais.

A casa organiza-se a partir de duas zonas distintas de circulação, que unem, espacialmente, dois polos opostamente dispostos e delimitados, resultando num núcleo “*principal*” e outro “*devoto*” aos convidados. A zona de circulação desmaterializa-se em dois percursos distintos, divididos por um dispositivo, resultando num acesso à casa claramente coletivo, aproximando-se da rua com um caráter de receção, e outro de apoio ao corpo dos convidados, que circula no pátio interior desta ala.

O acesso pedonal desenha-se numa diagonal em relação à rua, que interceta o “*domínio*” da casa, e termina no primeiro contacto com a zona de circulação exterior da casa. Os dois espaços de circulação, que resultam da divisão pelo dispositivo, formado por um muro, a meia altura de tijolo, e por um “*canteiro*” onde

Circulação

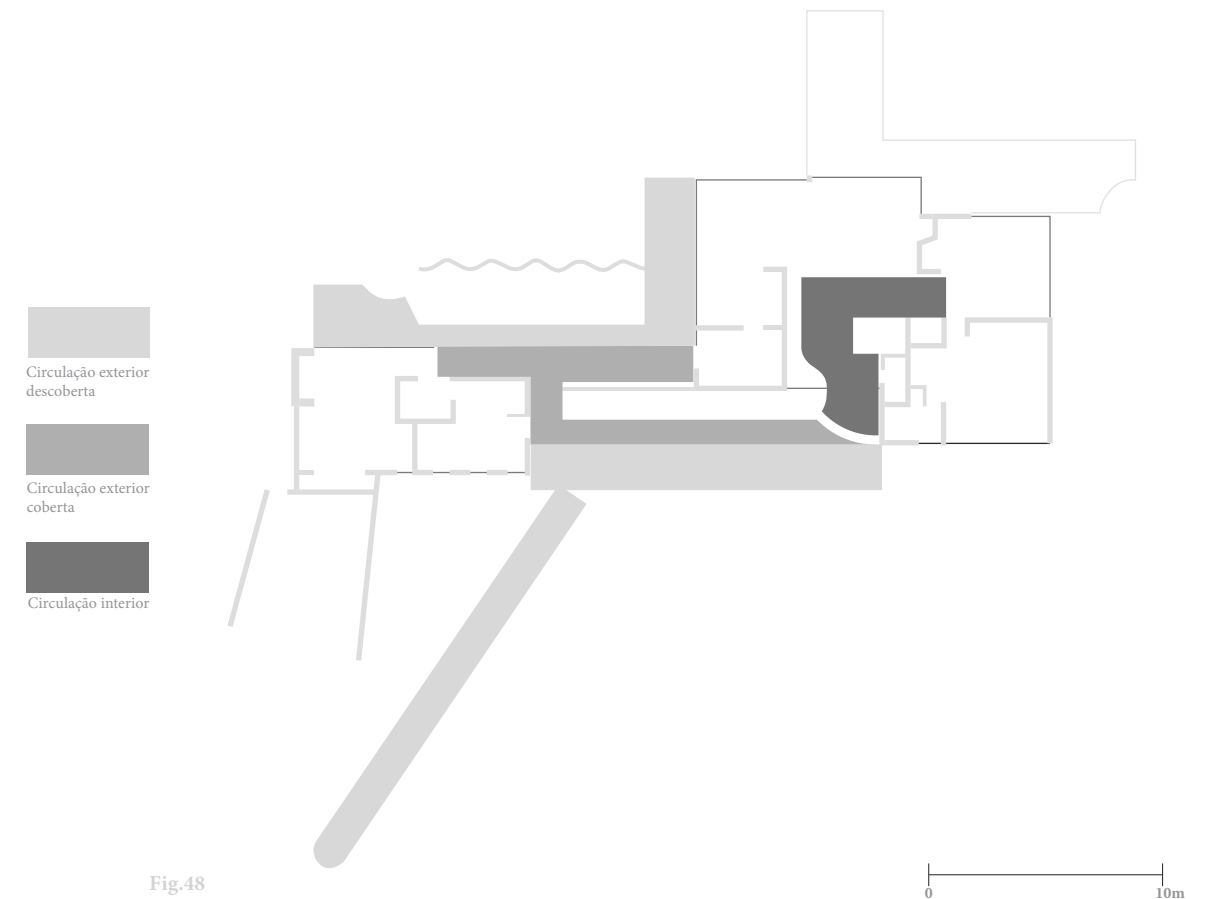


Fig.48

0 10m

Planta

é disposta vegetação proposta, são ambos “*feitos*” no alpendre, coberto do lado da rua, que confere caráter de proteção, e outro descoberto, apenas ritmado por vigas, dando a este um caráter acolhedor, de conforto, num percurso intimista apenas ritmado pelas vigas que delimitam e suportam uma falsa platibanda. O percurso coletivo, que termina com um espelho de água que se prolonga até ao interior da casa, expõe-se a poente e é coberto por um plano revestido a madeira com a estereotomia a sugerir a entrada no interior do corpo principal da casa.

O corpo principal da casa é hierarquizado em dois núcleos, zona de serviços com cozinha, e zona privada com o quarto e escritório de John Nesbitt, mediados pela zona de estar. Tanto a zona social como o corpo que contém o programa dedicado aos hóspedes estão dispostos paralelamente ao eixo longitudinal, sendo ambos de proporções similares. A zona social com a zona de estar e espaço para refeição, estabelece transição entre os restantes núcleos, compactos, realçando o propósito de “*corpos*” dentro de um “*corpo*”.

O primeiro contacto com o espaço interior acontece numa zona de receção, antecâmara, após a passagem pelo plano de vidro que “*camufla*” a porta. Este momento é antecedido por um patamar de dois degraus onde se inicia o espelho de água, de desenho orgânico, que se transforma posteriormente num móvel de apoio à sala. O espaço interior, que antecede a zona de estar, é constituído pelas diferentes texturas e elementos naturais, transportando assim Richard Neutra a atmosfera exterior para o interior da habitação.

A zona social, constituída pela zona de estar e um espaço de refeição, é contido pelos grandes planos de vidro que abrem a nascente, e pela marcação do pavimento em diferentes níveis. Este dispositivo de modelação espacial foi usado por Frank Lloyd Wright em diversas obras, de forma a marcar e proporcionar mais conforto, áreas normalmente associadas à zona de estar. A partir da definição da zona de estar, está implícito um ambiente particular, resultado da sua exposição a uma luz constante vinda de nascente, ficando em sombra ao longo do dia, recebendo uma luz intensa mas profunda, que penetra a partir do plano de vidro, ao fim da tarde. A sensação de abertura e espacialidade é conseguida com a cobertura da zona social, pouco inclinada, com a pendente a subir da entrada em direção ao pátio, que termina dobrando para baixo, fazendo a platibanda em frente à caixilharia.

O quarto de John Nesbitt é revestido no seu interior a madeira: no teto, nas vigas exteriorizadas, nas paredes e no mobiliário. Em conjunto com o vão a meia altura, esta continuidade da madeira, enquadra uma perspetiva para o exterior, como se de um quadro se tratasse, não havendo um prolongamento visual da vegetação, que se encontra no exterior para o interior.

A textura e tom do tijolo completam o ambiente interior, prolongando-se, desde o exterior até ao interior da Nesbitt House, desenhando algum mobiliário, lareira, e todo o pavimento da casa, opondo-se, sempre, ao teto em madeira, mesmo nos espaços exteriores.

A casa Nesbitt exterioriza uma ambiguidade entre a horizontalidade, presente no alçado que abre para a rua, e a verticalidade do alçado que abre para o jardim interior, não só pela inclinação da laje da cobertura, mas também pelo jogo que Richard Neutra executa com a platibanda a dobrar para baixo, sobrepondo-se aos planos de vidro. A espessura dos elementos usados, neste caso da laje e da platibanda, varia com a ideia de “*extensão*” que Richard Neutra quer proporcio-

Caracterização
Interior

nar em cada ponto de vista.

O objecto arquitetónico adapta-se às características próprias do mundo natural que o rodeia, pela individualização dos elementos estruturais, aliada a uma transparência que permite expressar a leveza da estrutura da obra, enfatizada pela exteriorização de vigas e pilares, aliada a um contraste evidente entre os diferentes elementos construtivos implícitos na obra.

O conjunto revela a verdadeira natureza de cada elemento usado na casa e a sua respetiva textura, por materiais naturais como o tijolo, o barro, a argila, e a madeira. O tijolo, material natural mas produzido industrialmente e em série, é usado por Richard Neutra pela sua expressão irregular e orgânica, sendo “*imprevisível*” e natural a sua alteração ao longo do tempo. O tijolo justapõe-se à madeira maciça, em elementos estruturais repetitivos, e folheada no mobiliário e algumas paredes interiores, numa linguagem “*previsível*”, resultando assim numa construção constituída por “*peças*”.

Richard Neutra opta pelo uso de elementos “*orgânicos*” que se aproximam à natureza, elegendo o tijolo como a matéria prima para este contexto urbano, usando-o nos muros que fazem frente à rua, no pavimento que dá o acesso à casa, assim como os planos que desenharam a casa no exterior. O peso que o tijolo representa como material, realça a relação da casa se agarrar ao lugar onde se implanta, contrastando com a madeira, trabalhada de forma “*sistemática*” para se aproximar de uma construção leve, com uma linguagem temporária, efémera, como se encontra nos alçados do quarto principal. Ao tijolo e à madeira, juntam-se as superfícies de vidro, que delimitam e abrem, alguns compartimentos para o exterior. O vidro não é lido como uma “*não*” superfície ou falta dela, pelo contrário, é encarado como uma grande folha transparente de carácter industrializado e tal como a madeira e o tijolo, produzido mecanicamente.

Caracterização
Exterior



Casa Kaufmann (1946)

Fig.49

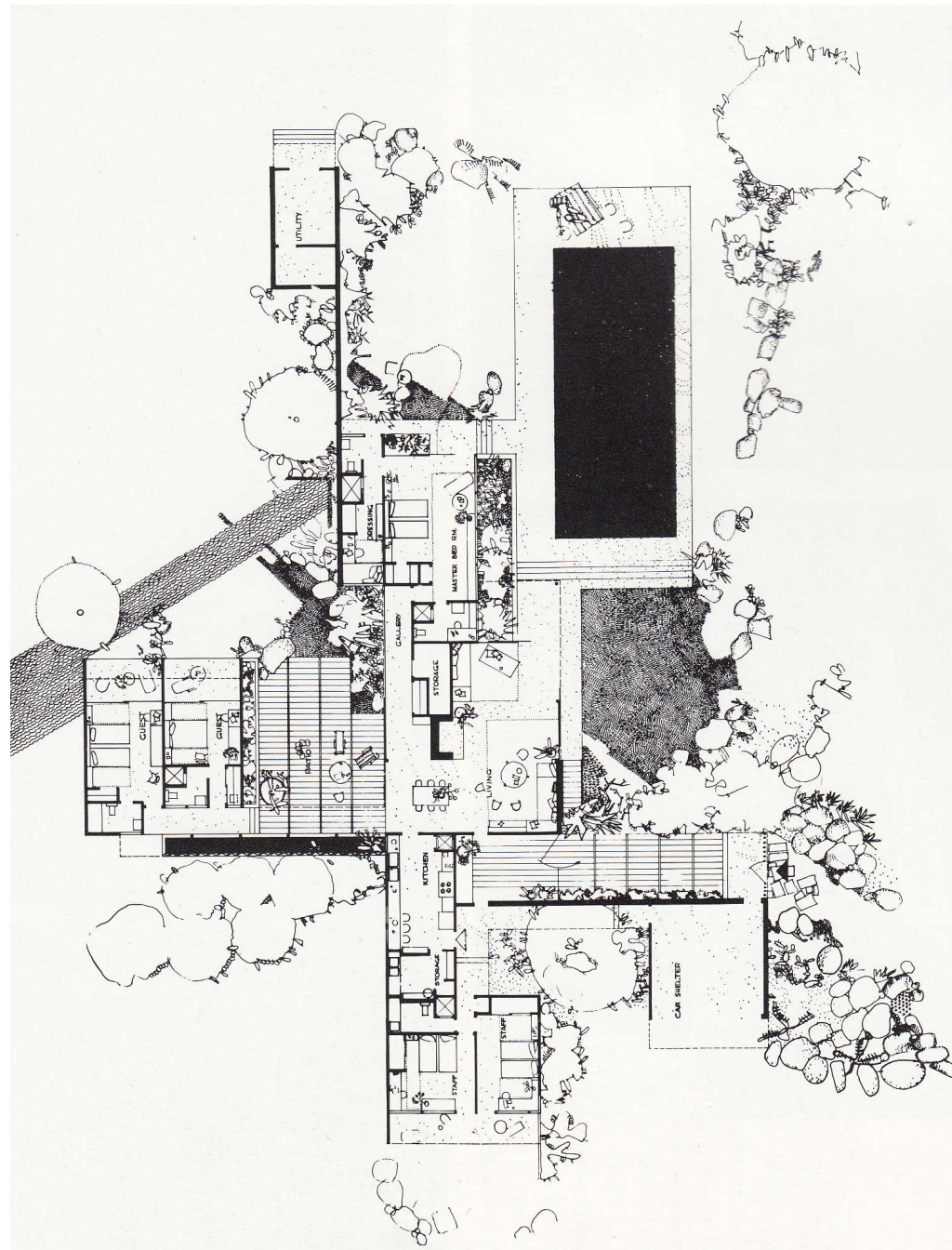


Fig.50



Fig.51



<



Fig.52

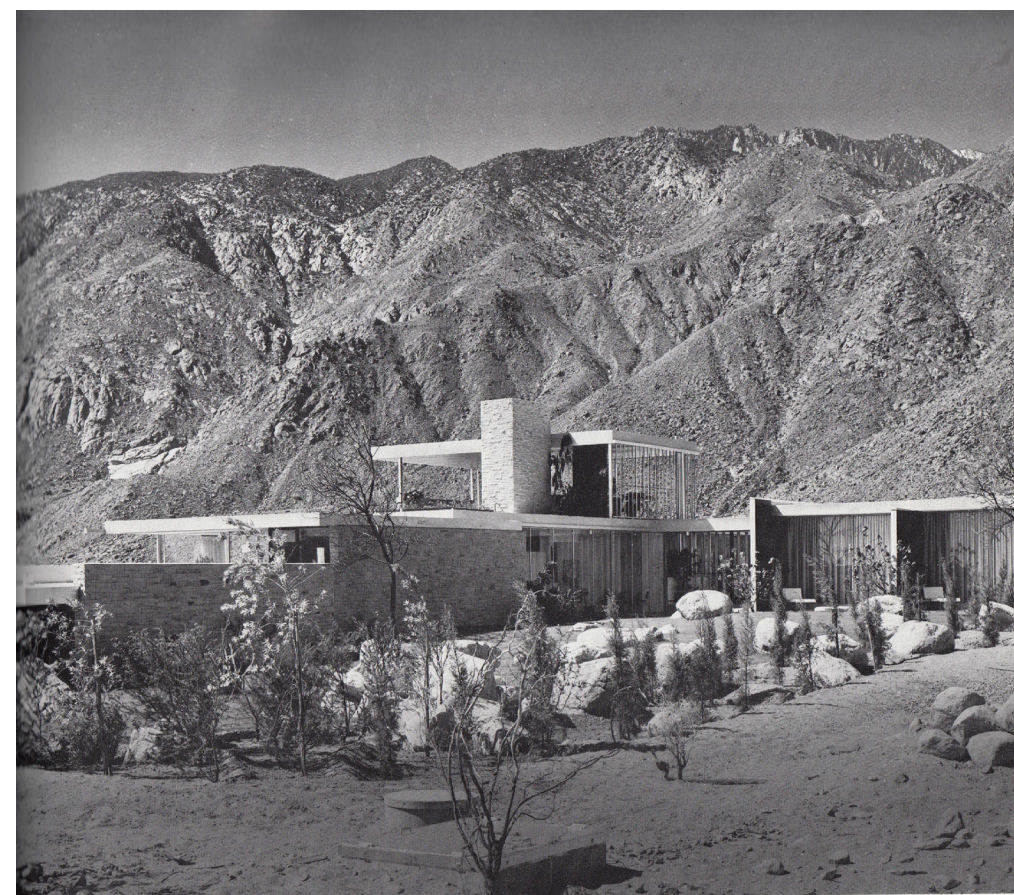
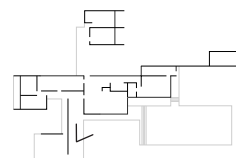
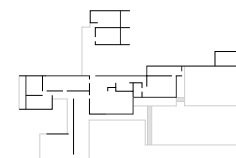


Fig.53



7



Fig.54

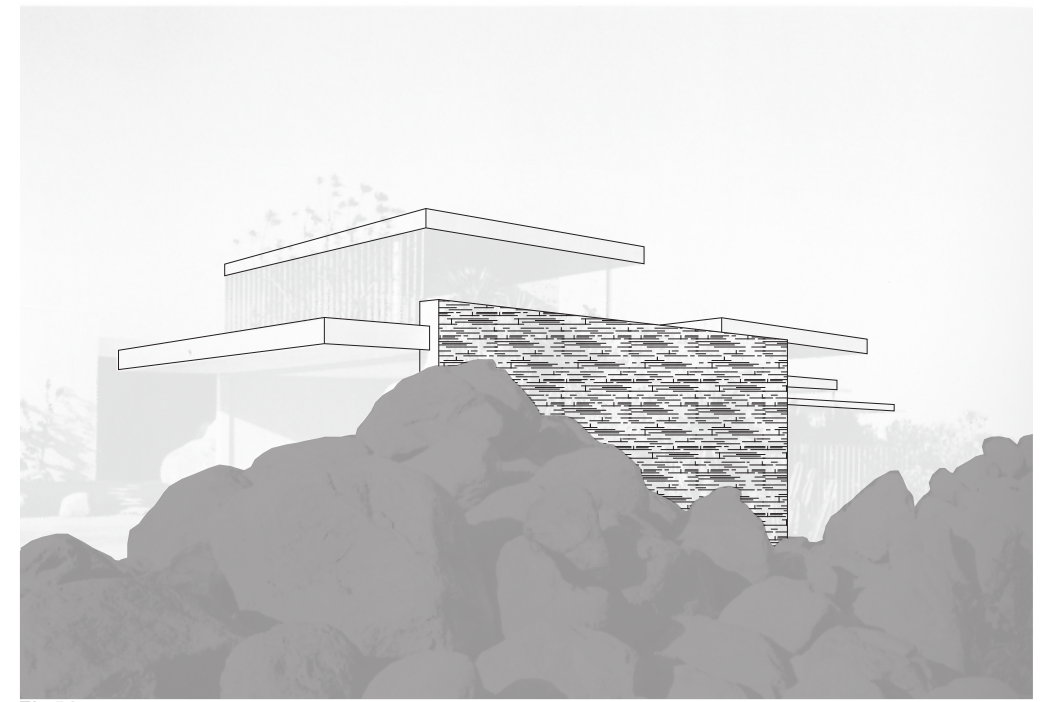
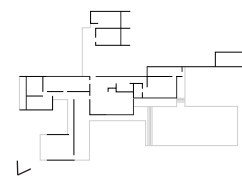


Fig.56



Fig.55

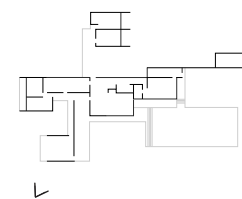


Fig.57

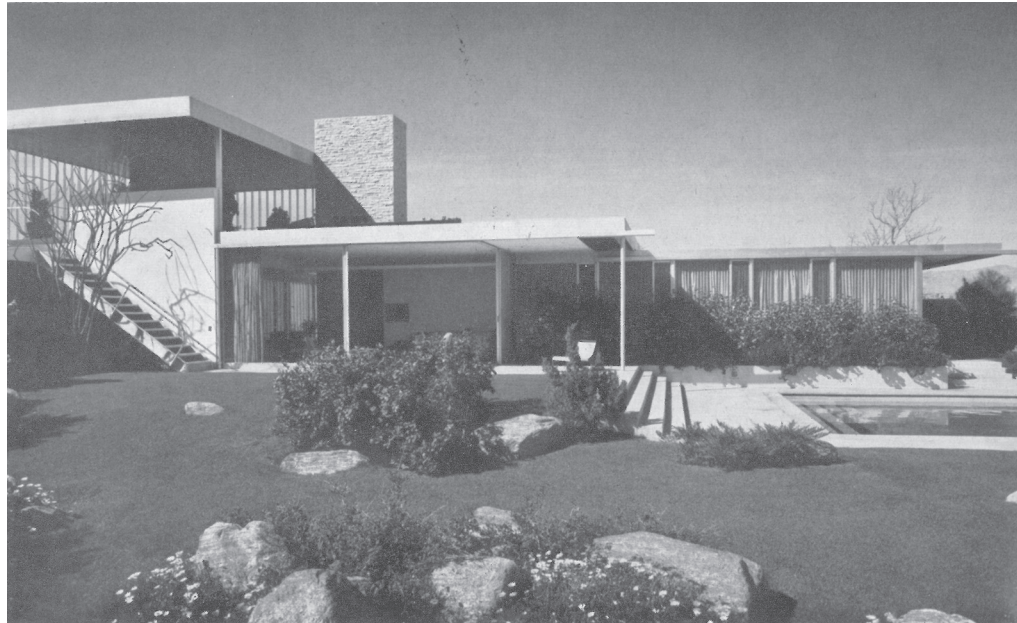


Fig.58

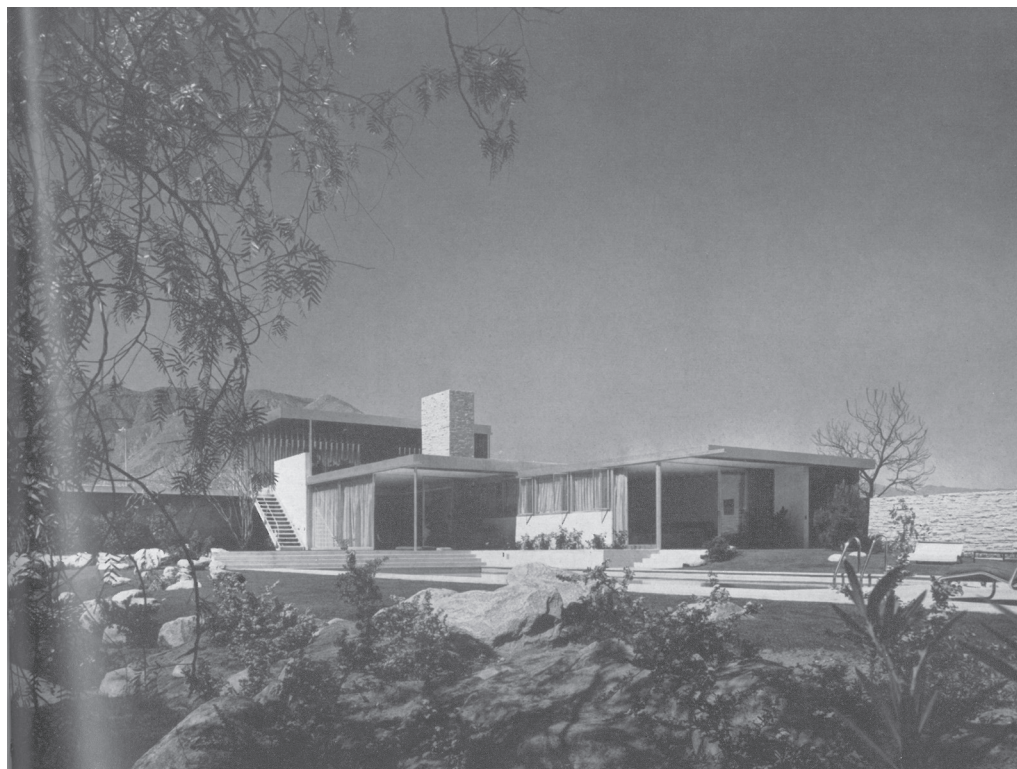
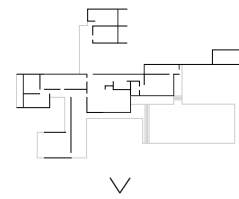


Fig.59

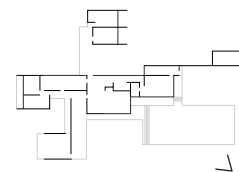


Fig.60

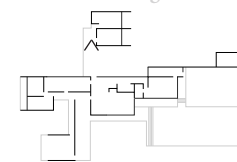




Fig.61

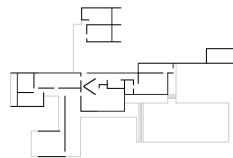


Fig.62

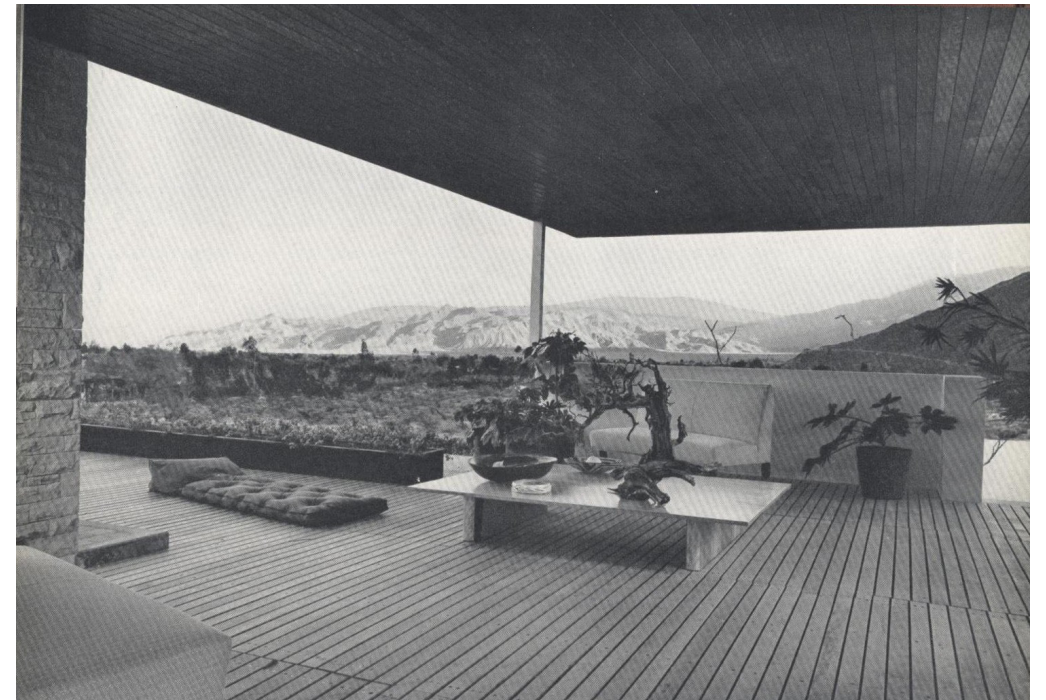
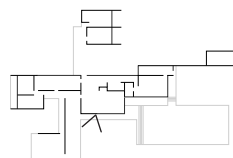


Fig.63

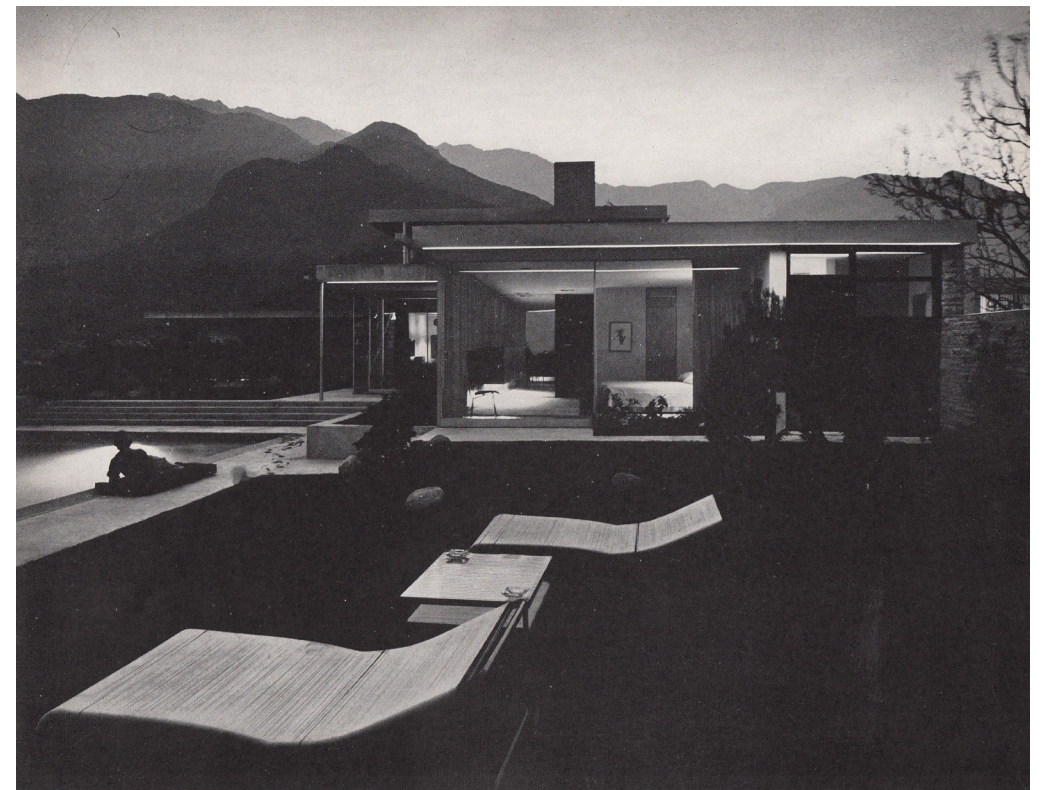


Fig.64

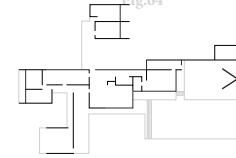




Fig.65

A Casa Kaufmann, projetada em 1946 e construída em 1947, localizada no deserto de Palm Springs, aproximadamente a 172 km de Los Angeles, surge de um convite da família Kaufmann para construir uma residência de inverno em contraponto à casa de férias em BearRun, Pensilvânia, a Fallingwater, concebida por Frank Lloyd Wright, em 1936. Esta encomenda a Richard Neutra terá contrariado o desejo do filho de Edgar Kaufmann que continuava a preferir Frank Lloyd Wright. Contudo, Kaufmann pretendia uma conceção arquitetónica bem distinta da Falling Water – uma casa com “grande sentido de leveza e abertura”.⁵⁶

A casa insere-se numa envolvente desértica, um lugar acidentado e de características que dificultam a habitabilidade, tornando-se um forte desafio para o Homem.⁵⁷ Neutra destaca esta condição numa publicação de 1951, intitulada “*Mystery and Realities of the Site*”, onde enfatiza que tanto o sol, como o vento que projeta a areia capaz de se introduzir na mais exígua abertura, são factores que fazem com que o deserto despolete diversos estados de espírito, alguns dos quais bastante intensos.⁵⁸ Apesar destas condições, Neutra via a cidade de Palm Springs, aquando do projeto da Casa Miller de 1937, como uma “peça de paisagem magnífica”, uma “dádiva de saúde” para a região e uma “prova de amor dos Homens com a Natureza.” Defendia mesmo que para o deserto ser desfrutado, este teria de ser “vivido por dentro”, o que só seria possível se fosse efetuado com o conforto decorrente da utilização de novos sistemas construtivos e materiais produzidos em série. Para isso, a única solução arquitetónica para a habitação teria de responder aos princípios da arquitetura moderna:

“*There is nothing Indian, Spanish or Mediterranean in the Colorado desert...This new love for nature can not find its right architectural expression in the imitation of*

⁵⁶ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.200

⁵⁷ Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951, pág.33

⁵⁸ Ibidem, pág.35

Contexto

*the rusticity of the pioneer or the native. The vacationist is neither a trapper nor an Indian hunter, he looks through plate glass over the desert sand and his walls come from the fabrication shop more insulating than adobe.”*⁵⁹

Neste sentido, Kenneth Frampton caracteriza o utilizador desta nova habitação como sendo o homem moderno, um homem progressista e vanguardista, que gostava de exhibir a sua cultura, fosse ela arquitetónica, educacional ou cultural,⁶⁰ cultivando a sua individualidade. Um homem “*ideal, puro, perfeito, genético, total*”, “*ético e moralmente completo, de costumes puritanos, de uma funcionalidade espartana, capaz de viver em espaços totalmente racionalizados, perfeitos, transparentes, configurados segundo formas simples*”.⁶¹ Isto remete-nos para o primeiro manifesto De Stijl que invocava um equilíbrio entre o indivíduo e o universo, procurando “uma cultura que transcendia a tragédia do indivíduo com a sua ênfase sobre as leis imutáveis: “*El objecto de la naturaleza es el hombre, el objecto del hombre es el estilo*.”⁶² Segundo Richard Neutra, o Homem moderno muda-se para o deserto não para regressar ao seu passado primitivo, mas sim para usufruir do que a Natureza lhe ofereceria, desfrutando-o num “*conforto moderno*”.⁶³

Durante o período de construção da Casa Kaufmann, serão diversas as obras que desenham e mostram diferentes abordagens do tema aglutinador - “*o Habitat do Homem Moderno*” - destacam-se a Casa Farnsworth de Mies Van der Rohe, a Preston Robinson House de Marcel Breuer, a EpsteinHouse de Craig Ellwood (1949 Los Angeles, Califórnia), a Marion Toole Desert House de Rudolph Schindler (1946 Palm Desert, Califórnia) e a Alexandra Curtis House, também conhecida por Casa Experimental de Raphael Soriano (1950 Bel Air, Califórnia)

A concretização do projeto correu o risco de estar votada ao insucesso. Na verdade o período do pós-guerra trouxe tempos de austeridade com as mais variadas consequências. Por um lado, escasseavam os materiais nobres para a construção e, por outro, o mercado imobiliário encontrava-se ainda numa fase incipiente de crescimento.

Após a finalização do processo de construção da casa, Richard Neutra escreve uma carta a Kaufmann, bastante idêntica à que tinha escrito a Phillip Lovell, após a finalização da casa deste:

⁵⁹ Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.131

⁶⁰ Frampton, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, Barcelona: GG, 2002, pág.253

⁶¹ Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, pág.18

⁶² Frampton, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, Barcelona: GG, 2002, pág.144

⁶³ Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.131

“In this particular world we live in, I have doubly appreciated you as my client, whose judgement has hardly ever been wrong in choices and modifications, and always, deeply interesting to me; and may I say how grateful I feel to you both who have greatly soft padded wherever I, or my staff, given you a little dissatisfaction or irritation on those five thousand occasions which occur during a year and more of a widely confused building market”⁶⁴ denotando o seu apreço, sintonia e ligação com o cliente.

A casa implanta-se num terreno, próximo do Monte de San Jacinto, com 61 metros de profundidade e 91 metros de frente, numa zona destinada à habitação unifamiliar, caracterizada pelas “vistas espetaculares para as montanhas e deserto”⁶⁵. O projeto idealizado para a família Kaufmann, apresenta uma distribuição programática hierarquizada em quatro áreas compostas por uma sala de estar, uma sala de jantar e um quarto para o casal Kaufmann, dois quartos para os convidados, uma cozinha e dois quartos para os empregados, e ainda garagem, piscina e arrecadação. Com este programa, confrontado com a morfologia do terreno e as características específicas do contexto, Richard Neutra propõe uma composição constituída por 4 corpos que se elevam no terreno praticamente plano.

Em termos de composição a casa estrutura-se com base em dois eixos perpendiculares, a partir dos quais são organizados e dispostos os quatro corpos a que são atribuídas funções diferentes: zona social com o quarto do casal Kaufmann, ala dos convidados, ala dos serviços e área da garagem. O acesso pedonal desenha-se no eixo perpendicular à rua, através de um volume onde se insere também a garagem. Este eixo, norte/sul, é definido pelo percurso coberto desde a entrada até à zona social e pela circulação da ala dos convidados. A casa volta-se para os diferentes quadrantes, com destaque para a zona social e para o quarto do casal Kaufmann que se expõem a Sul, surgindo ainda a piscina como um prolongamento exterior destes espaços, funcionando como elemento sumativo do conjunto edificado e elemento natural fazendo lembrar um oásis no deserto. O eixo, com a orientação nascente/poente, define-se por um plano, com momentos transparentes e opacos, que definem respetivamente o programa social e o quarto principal, e ainda o dos serviços. Este conjunto linear é enquadrado pelas montanhas que se encontram a poente. Com os dois eixos estruturantes, o vasto programa da casa é reduzido à escala de quatro pequenos pavilhões que se interligam através do seu núcleo central, a zona social. A partir da sua planta

Implantação

Programa
Núcleos
Eixos

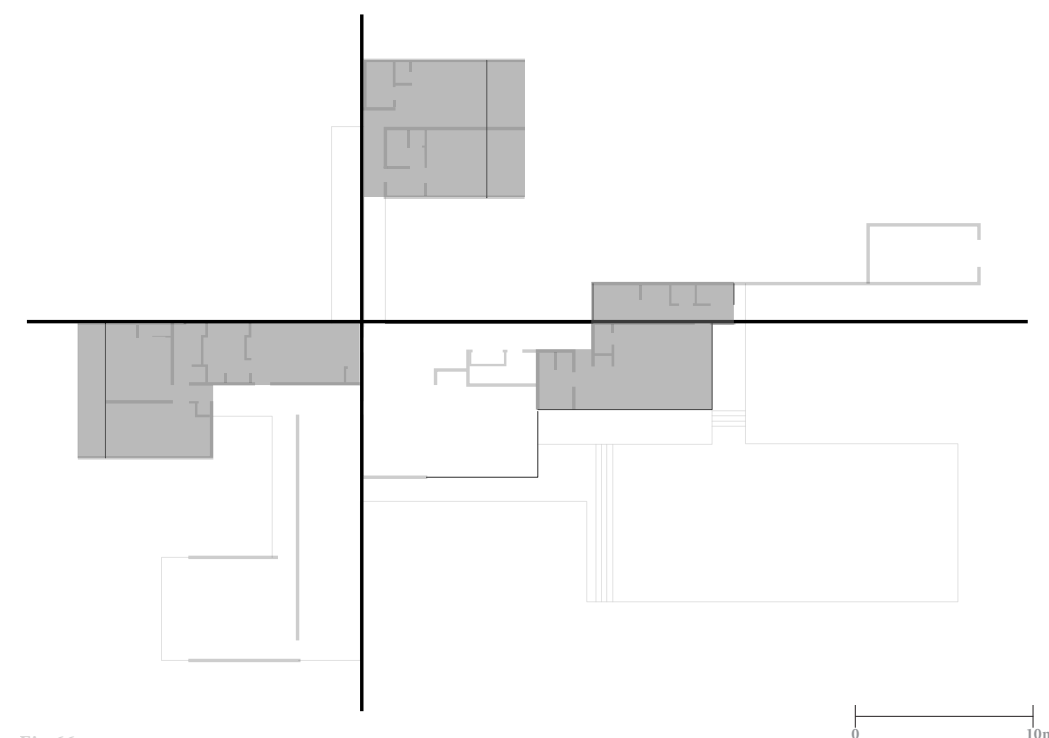


Fig.66

em cata-vento, a casa interage com a natureza, projetando-se/prolongando-se pelo lote, mostrando-se e escondendo-se da envolvente (natural) dependendo do programa em questão. Tal permite ao utilizador ter a perceção de diferentes espaços e áreas da habitação a partir de um mesmo ponto.

A planta de desenho assimétrico, com a decomposição do espaço em vários planos, foi anteriormente (1923) experimentada por Mies Van Der Rohe num projeto para uma casa em tijolo, onde o espaço era articulado e subdividido por planos e pilares, que o tornava centrífugo.⁶⁶ Richard Neutra não pensou na casa como um sistema fechado em si/sobre si, mas sim como uma sequência de espaços concebidos centrifugamente a partir do seu núcleo interior, afirmando uma composição “plástica”.⁶⁷

Partindo da observação afastada da planta da Kaufmann House, apreende-se o princípio da planta livre - open space - que com a utilização de materiais standard produzidos em série viriam a revelar a verdade construtiva implícita na poética da obra.⁶⁸ Frampton justifica esta modulação do espaço como tendendo para uma “flexibilidade hipotética”, baseando a construção da casa numa “casca” em vez das tradicionais paredes em tijolo⁶⁹, não trabalhando a planta de uma forma abstrata, mas sim tendo sempre em consideração os movimentos do sol e da luz que iriam incidir no interior, realçando ainda que “este hedonismo ambiental adquiriu a sua expressão mais sutil (...) na segunda obra mestra de Neutra,

64 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.204

65 Ibidem, pág.201

66 Frampton, Kenneth, *Modern architecture : a critical history*, segunda edição, Londres: Thames and Hudson, 1985, pág.164

67 Frampton, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, Barcelona: GG, 2002, pág.147

68 Ibidem, pág.252

69 Idem

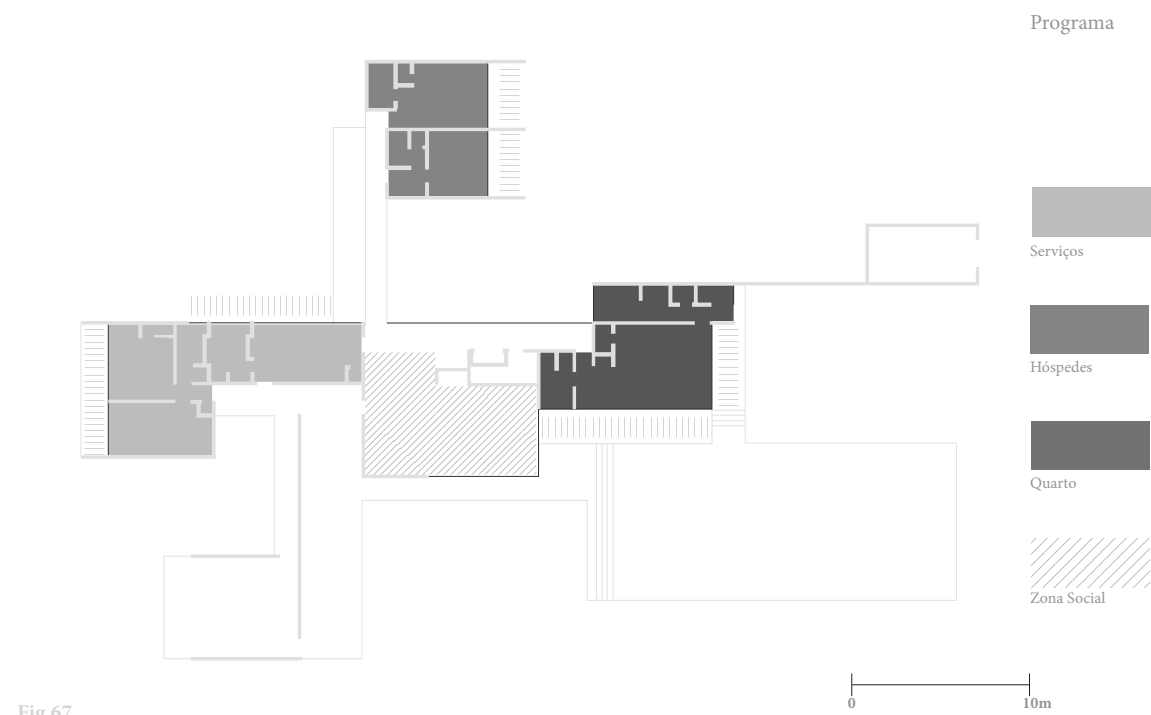


Fig. 67

a Kaufmann House.”⁷⁰

O espaço interior é modelado por uma alternância das alturas dos pés-direitos e pelos planos de vidro deslizantes que definem o canto da sala e do quarto principal. Quando os planos se encontram recolhidos, os mesmos são definidos apenas pelos trilhos das caixilharias, tanto no chão como no teto.⁷¹ Estes planos de vidro e os perfis tubulares de aço, no interior, marcados e ritmados, conferem ao espaço uma ideia de planta livre, “open space”, permitindo ainda que a luz entre para o interior da casa, introduzindo assim nesta modelação do espaço interior, um princípio que já tinha sido usado em 1927 na Lovell House. O espaço é então modelado, também, por paredes finas e por um prolongamento do telhado face ao plano das caixilharias, definindo assim espaços cobertos exteriores de transição que permitem uma contemplação resguardada da envolvente. Denota-se aqui alguns princípios implícitos nas “Prarie houses”, nomeadamente na Robbie House (1910) e na Gale House (1909) de Frank Lloyd Wright, a qual Richard Neutra já teria visitado na sua chegada aos Estados Unidos, em que este prolongava as lajes para definir “espaços transição”, associados a jardins exteriores que se encontram delimitados por um muro. O uso de paredes finas, painéis deslizantes, opacos ou transparentes, de mobília para desenhar uma janela ou unificar o espaço com alternância de alturas, remetem-nos tanto para a arquitetura japonesa como para Frank Lloyd Wright. No templo de Saikyo-ji (1598) em Tokyo, é usado um painel pintado de branco por cima das portas de correr para rematar as diferentes alturas existentes do espaço. Richard Neutra inverte este

Caraterização
Interior

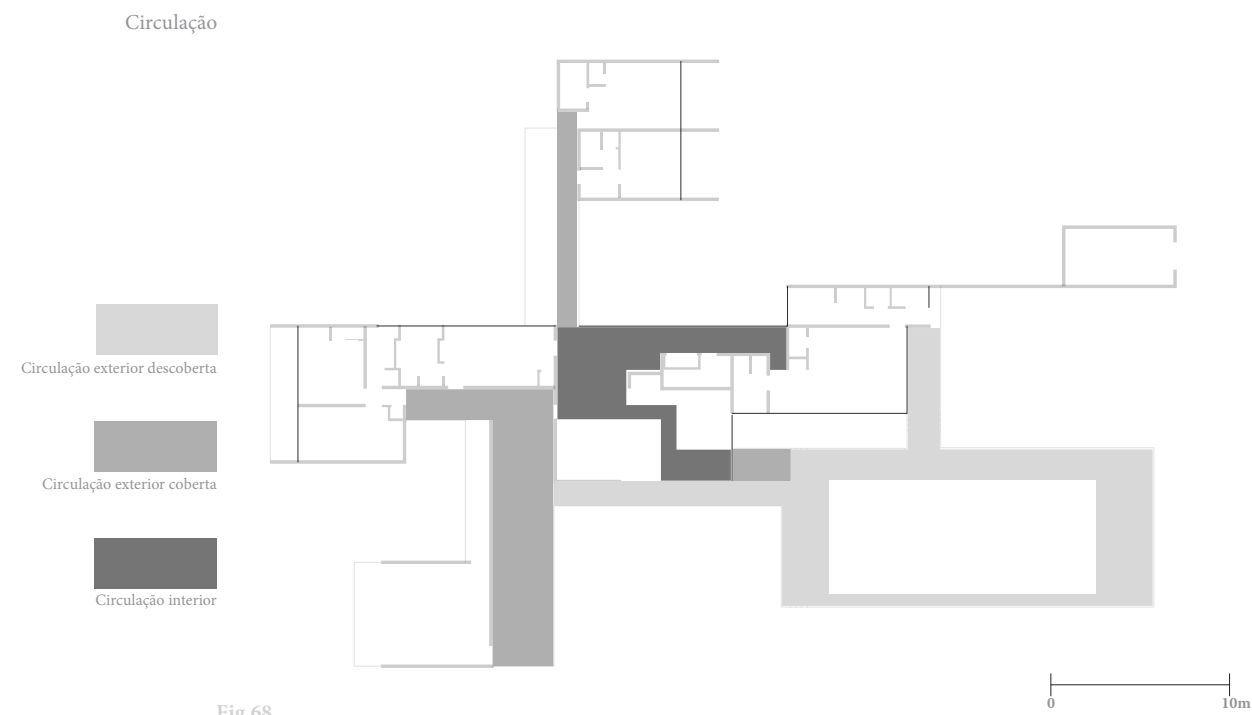


Fig. 68

princípio e trabalha as alturas a partir do chão para enquadrar o exterior.⁷²

Richard Neutra trabalhou a decoração interior recorrendo ao mobiliário, integrando na sua poética a sensibilidade que tinha para com o bem-estar do utilizador. Kenneth Frampton destaca esta inteligência de dar vida ao interior numa publicação relativa a casas típicas americanas: “Unlike the works of many other architects who participated in the so-called International Style, Neutra’s interiors were sensuously furnished. They were comfortable and luxurious and the main living volumes invariably opened onto sensitively designed exotic gardens, backed by spectacular landscapes.”⁷³

Na zona social, onde se encontra o espaço de jantar e de estar, os cantos são eliminados, tanto pela sua ausência, como pela colocação de programa, usando os cantos para o usufruto deste, colocando sofás nas paredes que o formam, fazendo com que esta zona tenha um caráter exterior, usando o mesmo pavimento deste, sendo apenas modulada pelos tapetes que criam diferentes espaços interiores dentro da sala. O teto em madeira define a zona de circulação até ao quarto do casal Kaufmann, com a estereotomia transversalmente marcada.

A fluidez e transparência de todo este espaço são atingidos a partir do pavimento interior, o mesmo do exterior, do teto pintado de branco que se prolonga além da caixilharia que define os “limites” da sala. A colocação e desenho dos tapetes, estudada por Richard Neutra, aparece esboçada nos desenhos originais da casa, definindo zonas de estar, assim como o seu “negativo” define, o espaço

70 Ibidem, pág. 254

71 Hines, Thomas S.; Drexler, Arthur, *The architecture of Richard Neutra: from international style to California modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág. 102

72 Hines, Thomas S.; Drexler, Arthur, *The architecture of Richard Neutra: from international style to California modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág. 50

73 Frampton, Kenneth (ed.); Larkin, David (ed), *The twentieth century american house : masterworks of residential architecture*, London : Thames and Hudson, 1995, pág. 63

de circulação. A laje define-se aqui neste espaço como sendo o único elemento a ser intervencionado pelo Homem, o único elemento artificial, como se se procurasse uma união com a sua envolvente.

A zona social organiza-se em torno da lareira de pedra, elemento de caracterização rústica e artesanal que faz lembrar o tema abordado em diversas casas de Frank Lloyd Wright, apelando à reunião à volta do fogo, tradição presente na cultura americana, assim como em civilizações ancestrais. A lareira de pedra, como elemento orgânico, aproxima a casa à Natureza, fazendo uso da sua textura para trazer o ambiente desértico para o seu interior. Na Kaufmann House a lareira define o centro da casa embora não o ocupe, encontrando-se desviada do centro da sala, permitindo que este espaço central esteja livre para ser vivido em conjunto, tratando-se de um “*lugar sagrado*”, como se do “*coração*” da casa se tratasse. Para além de todo este convite à reunião, a lareira representa, também, a ancoragem da casa à terra onde se implanta, conferindo-lhe comodidade e proteção. A lareira “*domina*” toda a zona social e a grande massa da chaminé prolonga-se verticalmente em direcção ao céu desértico, atravessando a “*Gloriette*”⁷⁴ onde se encontra a lareira exterior, e erguendo-se imponentemente no exterior da casa.

O jogo dos diferentes corpos permite a aproximação da casa à natureza “*desértica*”, estabelecendo uma forte relação entre o espaço interior e a plasticidade da natureza adjacente, originando assim uma tensão entre a casa e os rochedos mais próximos. Este efeito é obtido através da definição e caracterização específica de pátios e terraços entre os diferentes corpos.⁷⁵

O corpo principal da casa, onde se situam o quarto dos Kaufmann, a zona social e serviços, é separado da ala dos convidados por um pátio semi-enclausurado, como se de uma sala exterior se tratasse. Este espaço exterior é rematado a poente por um pano de fundo desértico, ritmado pelos perfis metálicos que se abrem e fecham, revigorado pelas montanhas e pedras espalhadas pelo lugar, dando a ilusão de um bosque envolvente.⁷⁶

Na zona de circulação que termina no quarto dos hóspedes é evidente o diálogo com a Natureza. Richard Neutra “*traz*” para dentro da casa elementos naturais e expõe os materiais industriais ao exterior. É como se a casa estivesse “*entre*” a envolvente natural no interior e artificial no exterior.

O enquadramento e abertura da Gloriette à paisagem é possível uma vez que a cobertura transmite uma ideia de levitação, de suspensão, apoiado sempre em

74 Nome dado por Richard Neutra à zona exterior coberta por cima da sala de estar à qual se acedida por umas escadas exteriores perpendiculares ao eixo por onde era feita a entrada

75 Hines, Thomas S.; Drexler, Arthur, *The architecture of Richard Neutra: from international style to California modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.100

76 Idem

diversos elementos, cada um com a sua identidade, que pela sua justaposição criam uma tensão entre si, não havendo assim uma ideia de um apoio “*fixo*” ou “*forte*”. A Gloriette para além do seu evidente carácter de miradouro, desempenha também um espaço de lazer e descanso, onde é possível permanecer e não se ocupar apenas de passagem.

Na “*Gloriette*” o mobiliário presente, parece ser escolhido por Neutra (Fig.63). Estes elementos têm pouca altura. Por exemplo, os colchões que se encontram no chão, são da altura do canteiro que faz de guarda da Gloriette, e as cadeiras e sofás não chegam à altura da parede onde apoia a escada. Esta escolha, inteligente, faz com que nenhum elemento se “*sobreponha*”, se realce à casa ou à envolvente. O teto de madeira reproduz a estereotomia presente no chão também de madeira. Apesar de se tratar de um espaço completamente exposto ao exterior, sente-se um conforto de “*quente*” que não pode ser conseguido na zona de estar “*interior*”.

Tal como na zona de circulação da ala dos convidados, este espaço é protegido pelas lâminas metálicas verticais que podem ser reguladas, protegendo-o de factores atmosféricos negativos. “*Um “ninho seguro” – um espaço conhecido à nossa volta, onde sabemos que nossas coisas estão seguras e onde podemos concentrar-nos sem sermos perturbados pelos outros – é algo de que cada indivíduo precisa tanto quanto o grupo. (...) Não pode haver aventura sem uma base para onde retornar: todo o mundo precisa de alguma espécie de ninho para pousar.*”⁷⁷

Caraterização Exterior

A casa, resguardada da via pública, integra-se no lugar, apesar da sua linguagem “*mecânica*”, estabelecendo um diálogo entre os elementos naturais (paisagem) e artificiais (casa) enfatizando o carácter de cada um.^{78 79} Richard Neutra teve a inquietação de criar um ambiente de mistério em torno da casa. Os dois maciços rochosos ocultam parcialmente a vista do conjunto, desempenhando o espaço não ocupado entre eles, um convite à entrada na casa, por onde passa o caminho pedonal e orgânico que dá acesso ao portão de entrada, onde esse “*mistério*” se vai revelando.

A entrada das viaturas faz-se num primeiro momento por um acesso perpendicular à rua. Num segundo momento, os carros ficam dentro do volume da garagem, paralelo à rua, não sendo evidente a sua perceção a partir da via pública.

77 Hertzberger, Herman, *Lições de Arquitectura*, São Paulo: Martins Fontes, 1996, pág.28

78 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.201

79 Ao contrário da casa da cascata em BearRun que dava a sensação de ter nascido “organicamente” da terra, Neutra propôs claramente uma casa “feita pelo Homem” onde os seus materiais teriam vindo de diversas lojas espalhadas pelo país, de forma a permitir aos seus utilizadores “observar” e “habitar o deserto.”

A garagem não apresenta qualquer mecanismo que fisicamente o encerre.

Da rua é claro o predomínio, sucessão e repetição dos planos horizontais que albergam o extenso programa, dando uma noção de profundidade na decomposição dos elementos arquitetónicos, resultado da decomposição dos volumes, e do conjunto em profundidade, criando uma tensão entre eles a partir da sua justaposição. O plano vertical de pedra, que reproduz a textura “seca” e orgânica envolvente, encerra o corpo da garagem no alçado sul, dialoga com os maciços rochosos que rodeiam o lugar, e em conjunto com a cobertura do alpendre que resguarda o caminho até à entrada para o interior da casa, definem a “*porta*” de entrada a partir da rua.

No caminho coberto pelo alpendre, que leva o utilizador até ao interior da casa, surge em primeiro plano a escada metálica que dá acesso à Gloriette, resguardada pela laje de cobertura desta. A vista, a partir da escada que dá acesso ao terraço, enquadra a laje, que cobre a garagem “*funciona*” como a base para a envolvente montanhosa a poente. A parede da garagem revestida a pedra reproduz a ilusão da textura do solo que continua até à linha de horizonte onde começam as montanhas. A partir desta perspetiva assim como de todas as outras que temos do interior da casa, a rua é sempre impercetível.

Tanto a escada metálica, como todos os outros elementos construtivos provenientes da nova indústria de construção americana, estabelecem um diálogo evidente com os planos e volumes. O plano de fundo dominado pelo perfil das montanhas a nascente, “*prolonga-se*” para dentro da casa a partir do reflexo da paisagem a sul nas superfícies de vidro do quarto do casal Kaufmann e da sala, onde uma caixilharia fixa encerra o espaço interior permitindo ainda a contemplação do exterior. Esta ideia de penetração também acontece a nível do solo, na vegetação, pelo desenho de um pequeno jardim junto ao plano vertical branco que suporta a caixilharia do quarto, e que se encontra “*semi-coberto*” pela laje da sala. A continuidade espacial é evidente a partir do prolongamento do pavimento exterior para o interior.

O percurso desde a rua até ao interior da casa é marcado por um ritmo irregular de lajetas irregulares e depois por um pavimento regular marcado por lajetas retangulares intercaladas por vegetação que posteriormente se transformam num “*tapete*” contínuo. Este percurso funciona como um filtro, como uma ferramenta de transferência de escala entre o espaço exterior e interior. Tal percurso acontece num ambiente “natural”, já que junto ao plano de pedra que acompanha

o caminho, são colocados diferentes tipos de vegetação, criando assim um ambiente “*natural*”.

Surgem três níveis, sendo que apenas um se encontra acima da linha do horizonte, o do corpo da Gloriette. Ao contrário do corpo dos serviços bem como o da garagem que se lêem como “*negativos*” nesta paisagem, a zona dos hóspedes, serve como pano de fundo deste ambiente, apesar do uso de perfis metálicos no seu alçado. O jogo de planos é evidente, onde apenas se elevam três planos verticais, apenas contrariados por dois planos horizontais (o das lajes dos corpos que dão a ideia de ser apenas um plano e o da Gloriette).

O alçado sul (Fig.58) caracteriza-se pela métrica “*vertical*” presente na caixilharia e no discreto perfil metálico onde apoia a laje da zona de estar, como na “*horizontal*” pela sobreposição do corpo do quarto do casal Kaufmann, da laje da zona de estar, da altura da guarda da Gloriette e a laje da cobertura desta, não só enfatizando assim a horizontalidade de todo o objeto arquitetónico, como retirando qualquer protagonismo ao terraço, fazendo este parte integrante do conjunto. A piscina também faz parte desta horizontalidade, pois encontra-se a uma cota mais baixa e é o elemento da casa que “*termina*”, ou que chega ao chão, que agarra a casa ao chão. Os elementos verticais não são estruturais, realçando assim o perfil (altura) das lajes. Consegue-se perceber o interior da zona de estar e o plano que a remata, pois há uma grande transparência de dentro para fora e de fora para dentro, onde as pedras e a vegetação fazem a transição entre o plano da base da casa e as montanhas em plano de fundo, a sul, não se sentindo onde realmente termina o limite do lote. O exterior apodera-se assim do interior, havendo uma clara empatia, relação e comunicação entre interior e exterior.

A casa Kaufmann demonstra uma clara individualização dos elementos arquitetónicos, apresentando ainda uma composição tripartida pela sala, quarto do casal Kaufmann e Gloriette, abrindo e evocando diferentes quadrantes. Isto resulta num diálogo, intersecção, jogo de eixos longitudinais e transversais, onde a piscina desempenha também um papel fundamental sendo, por isso, uma peça importante no conjunto.

A partir deste ponto de vista (Fig.59), é clara a sobreposição das lajes, que tem como consequência a ilusão do corpo do quarto do casal Kaufmann entrar “*para dentro da casa*” por baixo da laje da zona social. Agora percebe-se o que não se tinha entendido ao início, a função que albergava cada plano horizontal (laje).

O corpo da Gloriette em conjunto com a chaminé, parecem terminar o perfil da montanha a poente. A sala parece claramente pertencer ao exterior por não ter os seus limites definidos, por não ser um espaço “*limitado*”, enclausurado, por paredes ou planos. Do ponto de vista (Fig.53), que enquadra o espaço coberto dos convidados, assim como os quartos destes, é verificável a sobreposição, escalonamento das lajes dos diferentes corpos que, devido à textura presente nos planos verticais, se percebe como sendo o único elemento intervencionado pelo Homem.

Um jogo de claro e escuro acontece a partir da altura do dia em que o sol se põe atrás das montanhas. As lajes, ao contrário do que acontece nas restantes horas do dia, não sobressaem em relação à envolvente, aliás ganham a sua tonalidade por se encontrarem em sombra. O facto de a piscina se encontrar iluminada como os espaços interiores, confere a esta um carácter de função interior. O único elemento que se afirma pela sua imponência é a chaminé no terraço. Também a partir desta perspetiva (Fig.64) se verifica uma relação entre o perfil da casa e o da montanha, numa clara empatia.

Assim, a ideia de massa compacta é contrariada por uma arquitectura de adição, alicerçada na ideia de “*limpeza*” e “*clareza*” na leitura dos distintos elementos arquitetónicos – como os perfis metálicos verticais na sala, as vigas que se prolongam após a laje, os “*brise soleil*” que se encontram no terraço e na ala dos convidados, paredes em pedra, umas interiores outras exteriores, as lajes com acabamentos metálicos e o uso de madeira no teto das zonas de circulação interiores.

O sistema construtivo é determinante para a caracterização interior e exterior da casa, transmitindo uma linguagem de leveza, conforto e avanço tecnológico, que tanto caracterizavam o “*Homem Moderno*”. Richard Neutra, com o uso de materiais associados à indústria da construção e de peças modulares produzidas em série, pretendia facilitar a construção da casa, favorecendo a técnica do peso leve.⁸⁰ As lajes pintadas numa tinta metálica apoiam delicadamente em perfis de aço circulares, conferindo à casa uma horizontalidade e uma sensação de flutuação em oposição à gravidade das montanhas acidentadas que se encontram em plano de fundo. Richard Neutra reforça no seu livro de 1951, “*Mysteries and realities of the site*”, que as linhas sublimes da casa não procuram tirar prota-

gonismo ao Monte de San Jacinto, mas antes procuram invocar a sua robustez e fazer realçar a superfície plana da água que reflete a imagem da paisagem desértica.⁸¹ A casa funciona como um pedestal, uma base, para o enquadramento da envolvente que a rodeia.

“*The relative massiveness of the house’s rock and concrete walls was lightened by the equally large expanses of glass and by the “floating” quality of silver-gray metal trim*”⁸²

A volumetria da Kaufmann House atinge uma “*linguagem piramidal*” a partir da sobreposição das lajes com diferentes pés-direitos, definindo os distintos programas no interior da casa, culminando na “*Gloriette*” interpretada como o vértice da pirâmide.⁸³ As lâminas verticais em alumínio dominam o alçado oeste, podendo ser reguladas, abrindo ou fechando, dependendo das condições climáticas, tal como Richard Neutra afirma: “*Abertas, elas permitem que as brisas frescas passem nos dias quentes, permitindo ainda uma vista ripada das montanhas. Fechadas, elas protegem do vento, areia e sol.*”⁸⁴

Exteriormente é possível identificar os ideais de que Richard Neutra nunca se desviaria durante o seu percurso: uma arquitetura pura, abstracta, sóbria e incolor, a imagem de uma arquitetura prefabricada, industrializada e produzida em massa.⁸⁵ A individualização dos elementos arquitetónicos e o realce dos materiais pré-fabricados caracterizam o sentido mais “*sofisticado*” da construção. Apesar do aparente anonimato da obra, decorrente da utilização de alguns materiais, o desenho cuidado e personalizado associado ao uso da prefabricação ou peças modulares produzidas em série viriam a tornar-se na linguagem identificadora da arquitetura de Richard Neutra.

81 Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951, pág.35

82 Idem

83 Hines, Thomas S.; Drexler, Arthur, *The architecture of Richard Neutra: from international style to California modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.100

84 Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951, pág.35

85 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.197

80 Frampton, Kenneth, *Historia crítica de la arquitectura moderna*, Barcelona: GG, 2002, pág.252



Casa Tremaine (1948)

Fig.69

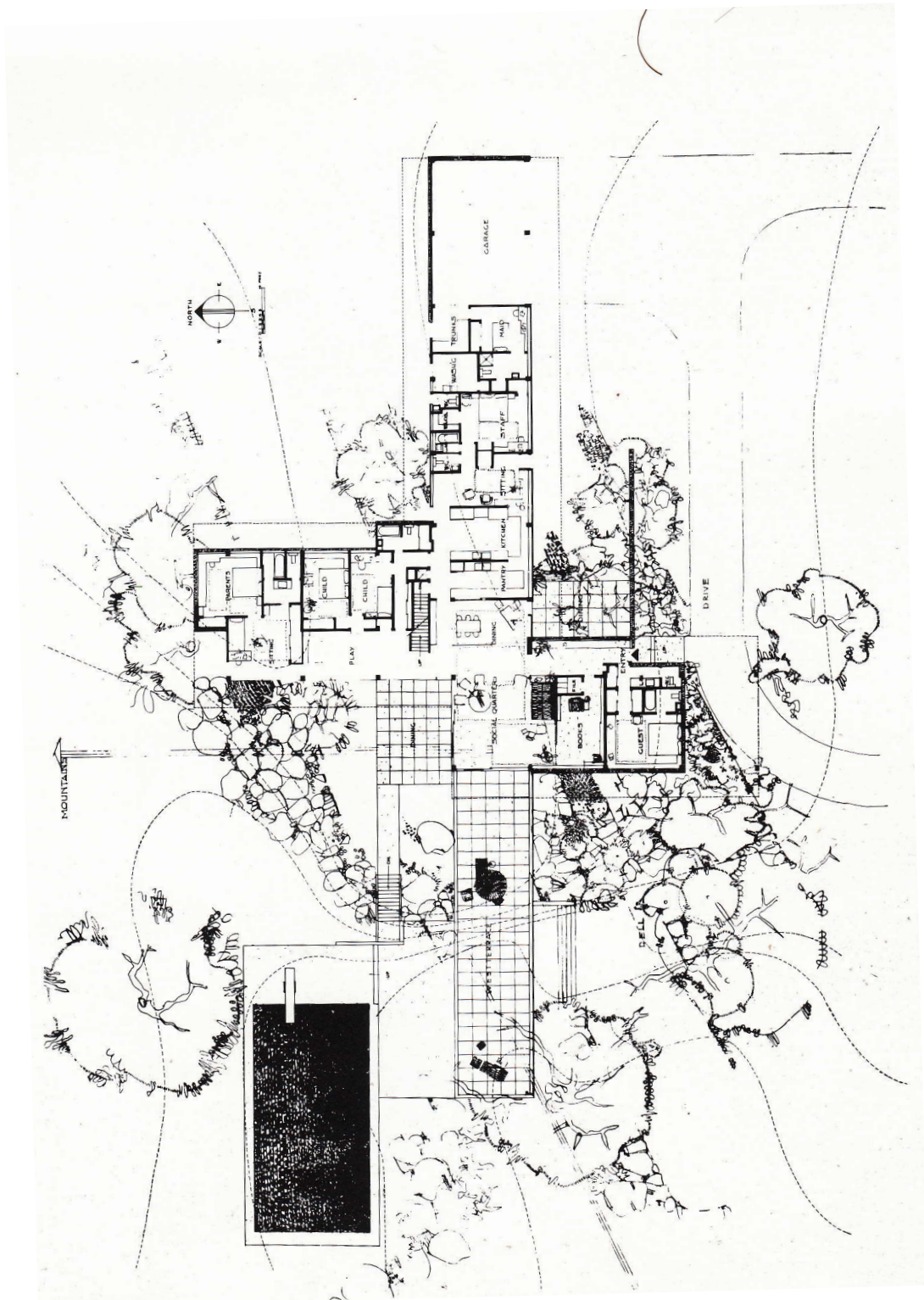


Fig.70

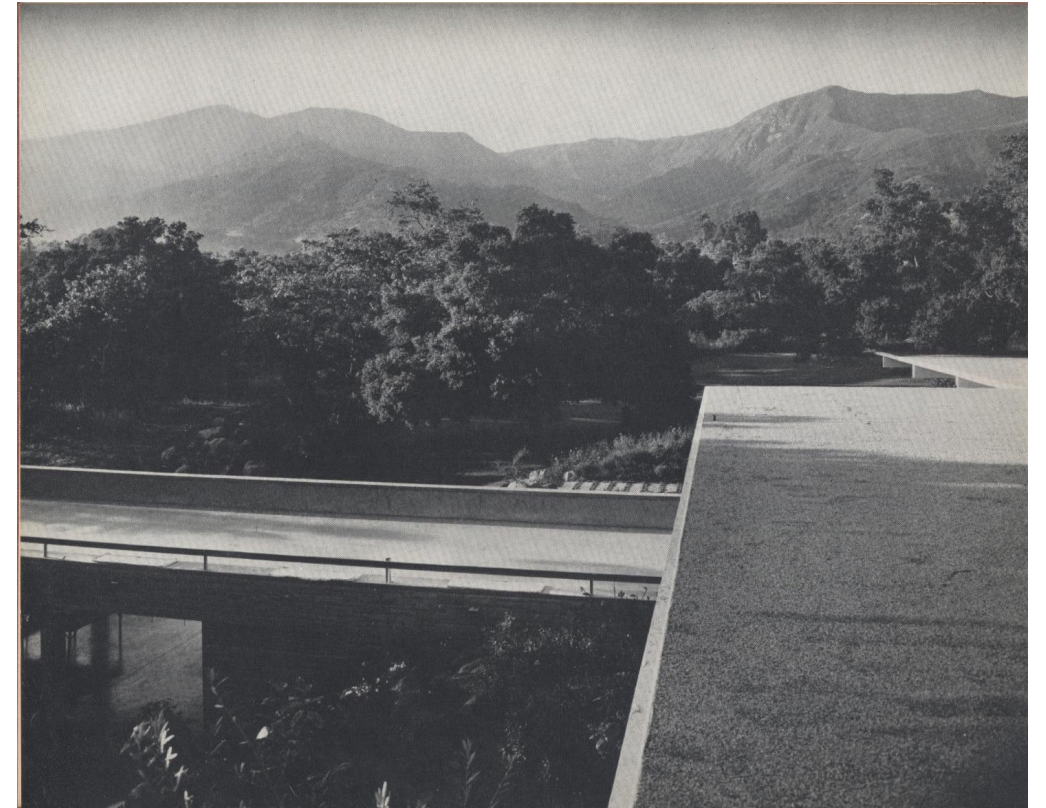


Fig.71



Fig.72

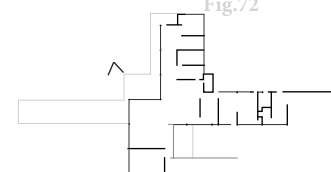




Fig.73



Fig.74



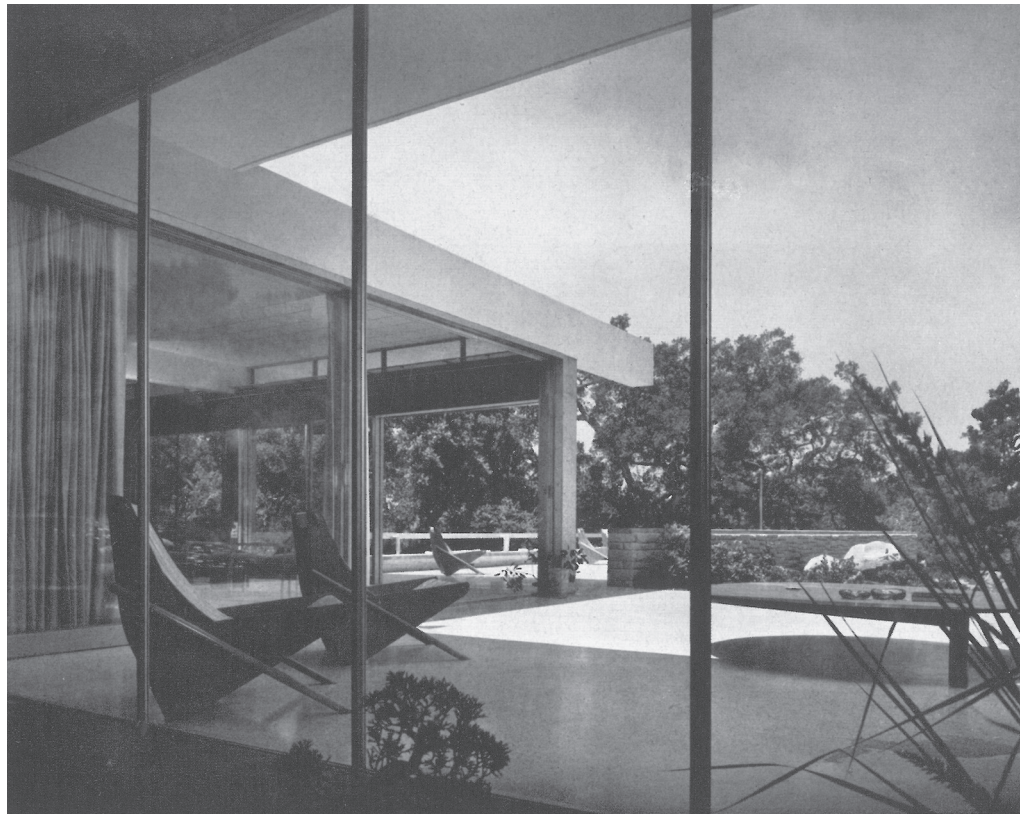


Fig.75

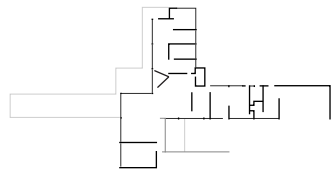


Fig.76

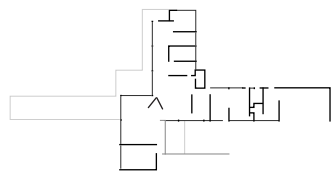


Fig.77

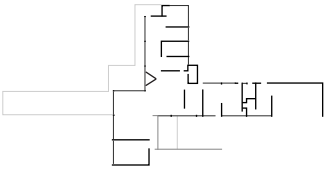


Fig.78

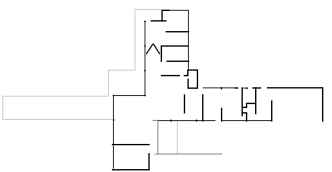




Fig.79

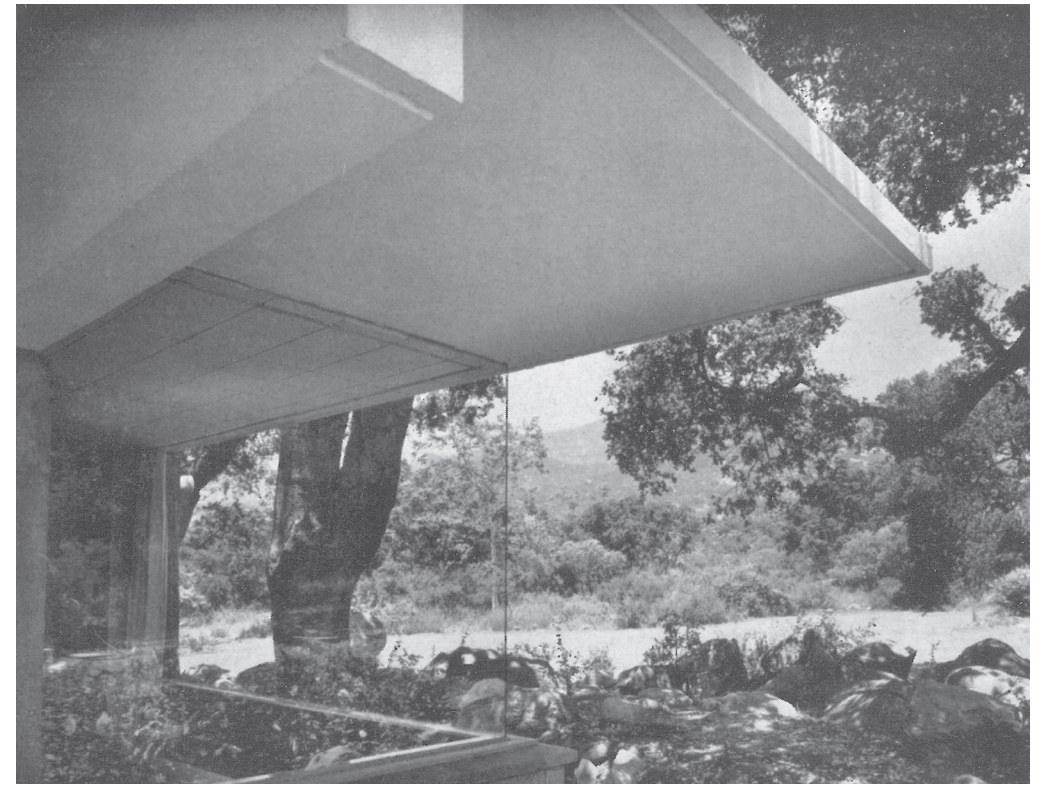


Fig.81



Fig.80

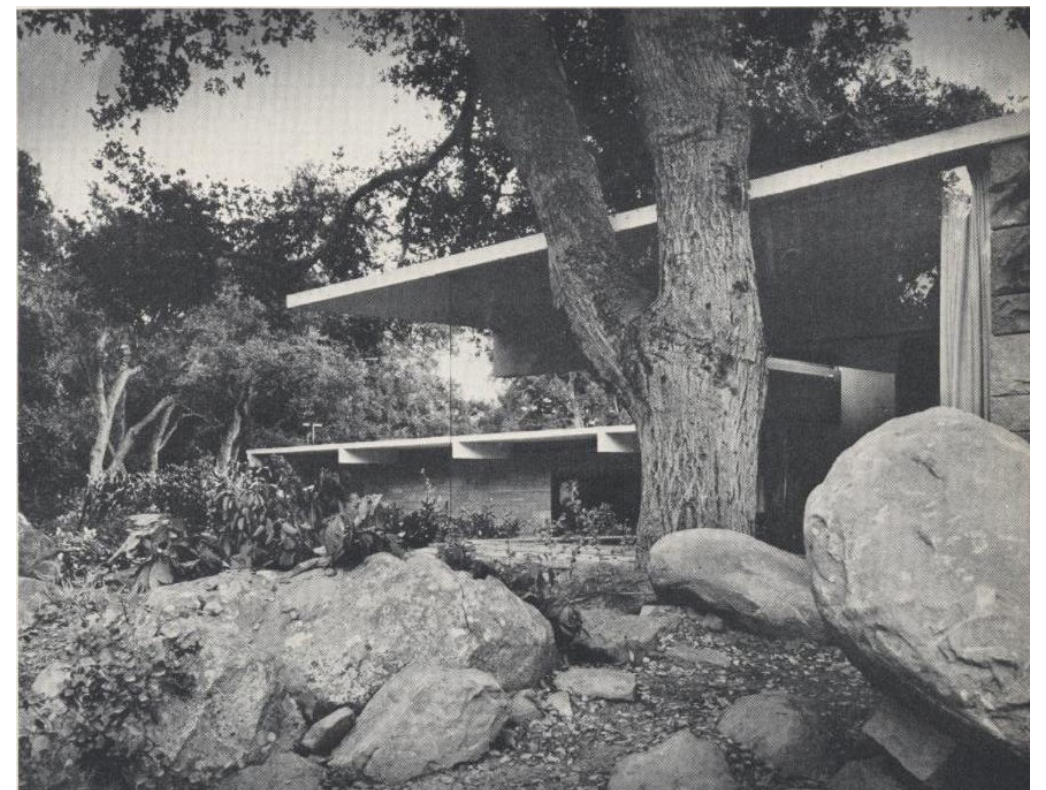
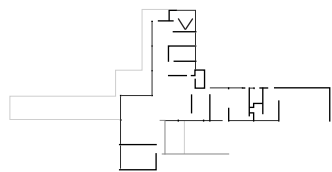


Fig.82

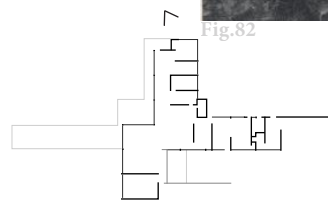




Fig.83





Fig.84

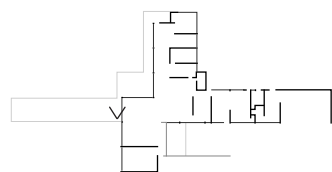
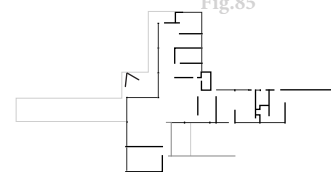


Fig.85



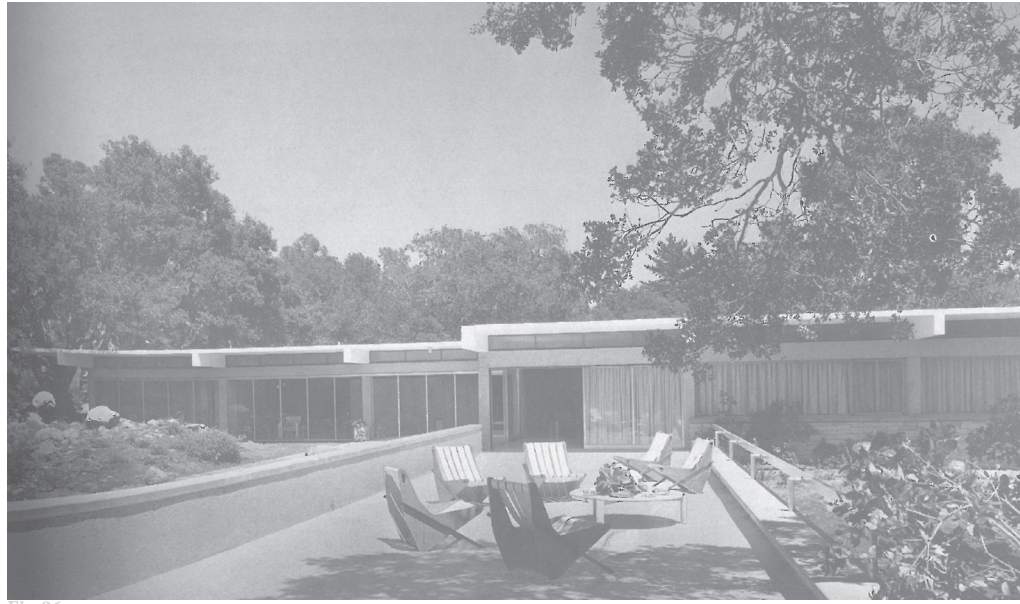


Fig.86



Fig.87

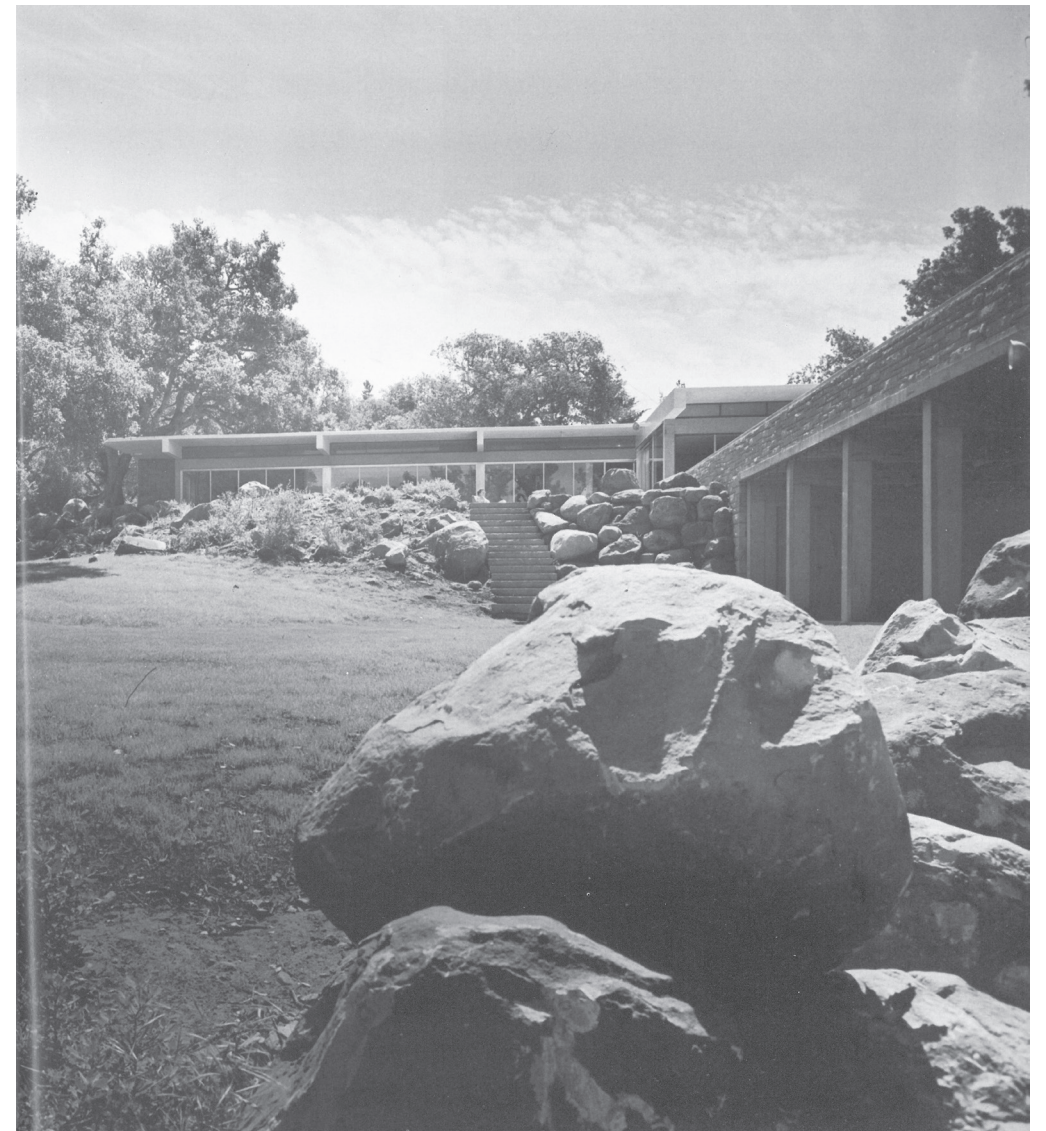
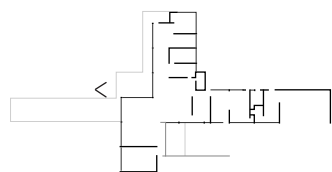


Fig.88



tb3

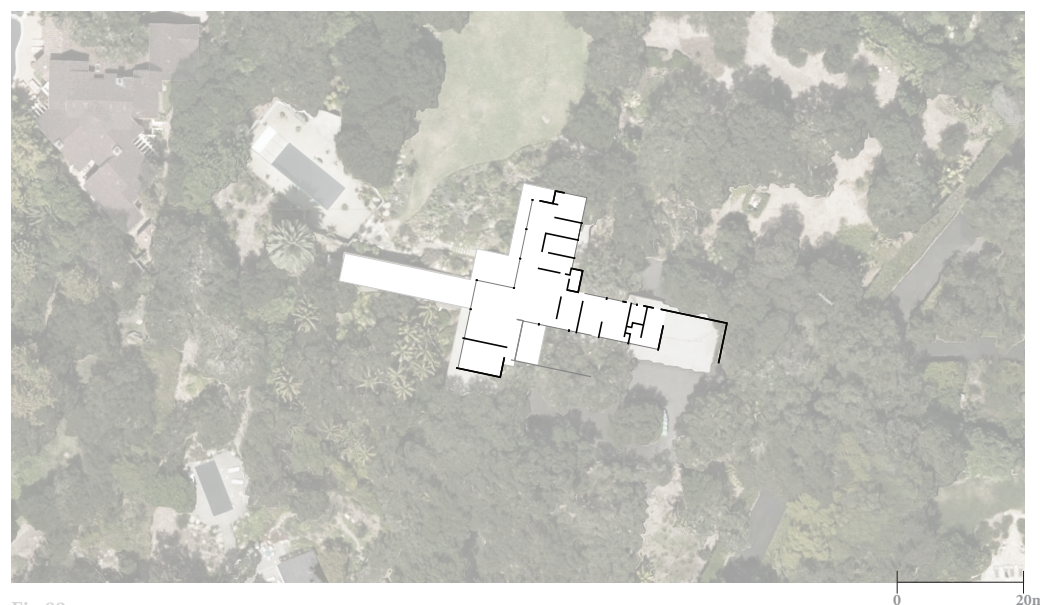


Fig.89

A Casa Tremaine, projetada antes da Kaufmann House, localizada na pequena localidade de Santa Barbara a 170 Km a norte de Los Angeles e a 500 Km da cidade de San Francisco, será, contudo, concluída em 1948, depois da casa de Edward Kaufmann em Palm Springs. Apesar de terem sido projetadas ao mesmo tempo, apresentam distintas características, devido às diferenças de localização e das características dos respetivos terrenos onde se implantam.⁸⁶

O casal, formado por Warren Tremain, um homem de negócios, e a sua esposa Katherine, que encomendara esta casa a Richard Neutra, partilhava um interesse pela arquitetura, pelas artes e pela obra de Neutra.⁸⁷

“Like wizards of Oz behind green curtains, they spoke to that dream of a better life that was bringing a million and a half Americans into Southern California, a dream symbolized so vividly in a bungalow still under construction, adjacent to hundreds more like it, in a recently graded bean field.”⁸⁸

⁸⁶ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.205

⁸⁷ Ibidem, pág.204

⁸⁸ Starr, Kevin, *Material Dreams - Southern California through the 1920's*, Nova Iorque: Oxford University Press, 1996, pág.71

Contexto

Implantação

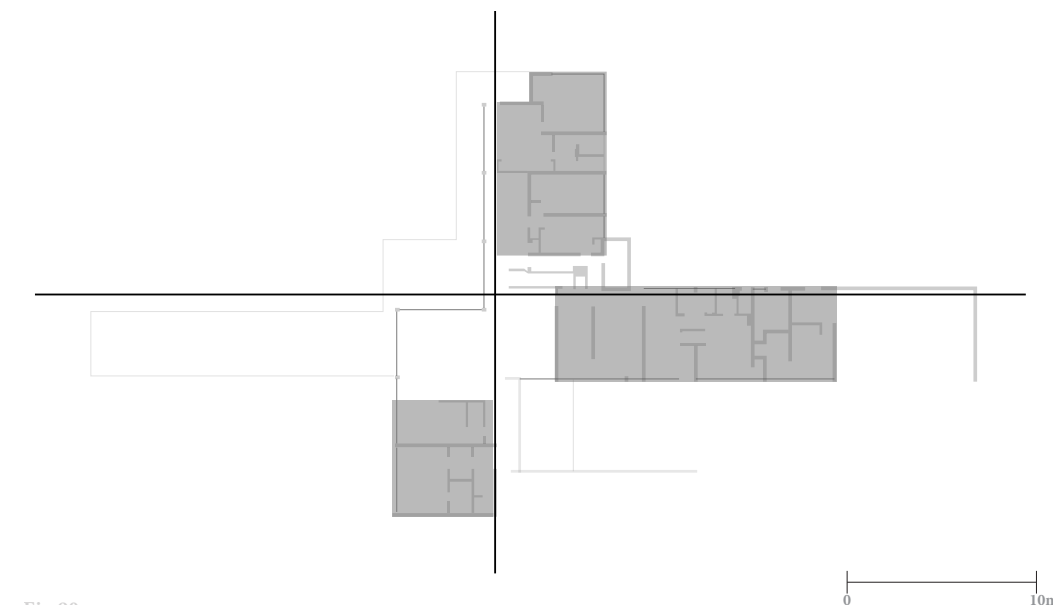


Fig.90

A casa implanta-se num terreno inserido no Parque Nacional de Los Padres junto de uma localidade costeira, caracterizada por uma encosta acidentada, em socos, com uma vegetação bastante densa. A montanha desempenha mais uma vez um papel importante não só como plano de fundo da casa, como ainda criando uma mais valia a explorar pelo arquiteto. A Tremain House, envolvida por uma atmosfera coberta de vegetação onde o verde ocupa um lugar predominante, parece “*espraiar-se*” no terreno, acompanhando as diferenças de cotas. Thomas S. Hines, no seu livro intitulado “*Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*”, descreve o lugar como um jardim repleto de rochedos e de carvalhos “*luxuosamente plantados*”. Toda esta panóplia de características do lugar não será eliminada, pelo contrário será realçada pelo desenho proposto, revigorando assim a noção de “*tempo*” na construção de um lugar, com destaque para os conjuntos de rochedos, nas palavras de Richard Neutra “*verdadeiras esculturas cobertas de musgo e líquenes*”⁸⁹.

Confrontado com o programa e com a morfologia (declive) do terreno, Richard Neutra propõe uma solução que se adapta às diferenças de cota do terreno, pondo de lado a ideia de um projecto que tem como princípio uma “*massa*”.

Programa Composição Eixos

A casa Tremain organiza-se programaticamente por uma distribuição em três áreas distintas, com a primeira composta pelo quarto do casal Tremain e dois quartos para os filhos, a segunda pelo núcleo de serviços e a terceira pelo corpo que alberga os aposentos dos hóspedes.

⁸⁹ Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951, pág.22

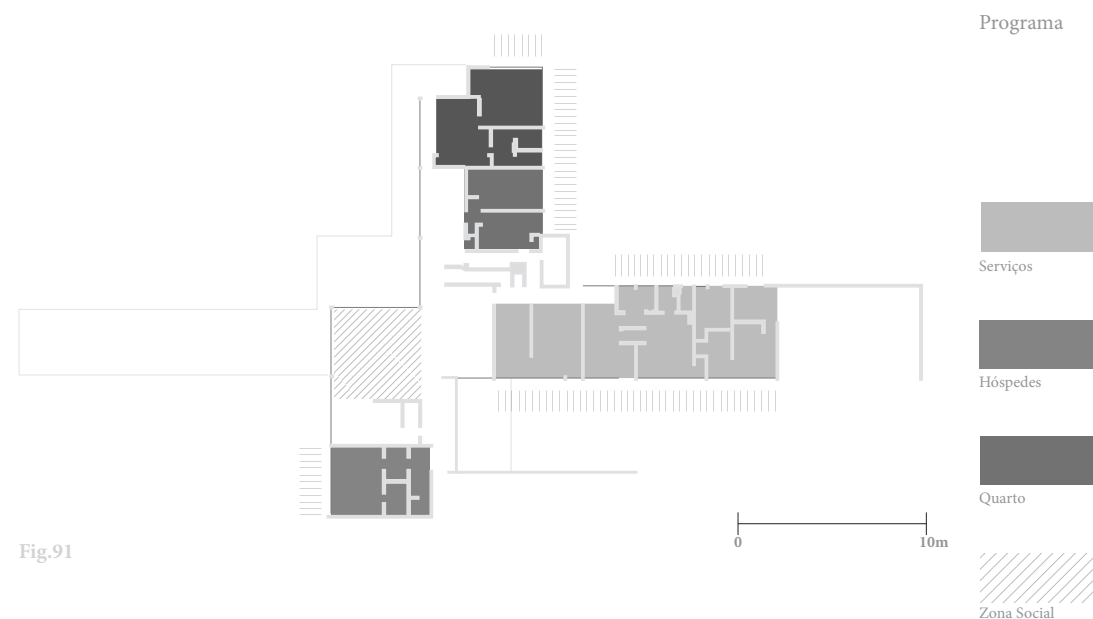


Fig.91

Richard Neutra propõe uma estrutura com base em dois eixos perpendiculares, a partir dos quais é distribuído o extenso programa da casa: um quarto para o casal Tremaine e dois para os filhos; um quarto de convidados e uma pequena biblioteca; cozinha, despensa, quarto e sala de repouso para os empregados, lavanderia e zona de secagem; uma zona para as crianças brincarem, e uma zona de estar composta também por uma sala; e garagem. O acesso pedonal desenha-se no eixo Norte / Sul, perpendicular à rua, diretamente para o interior da casa, sendo o eixo definido pela circulação interior que se efetua desde a entrada, apoiando o quarto dos filhos e terminando no quarto do casal Tremaine. A zona de circulação privada que serve a ala dos quartos da família Tremaine é limitada pelos grandes planos de vidro que abrem a sul assim como os pilares que dão ritmo a este espaço. O eixo nascente/poente é composto pela garagem e zona dedicada ao pessoal que faz a manutenção da casa que conta com: quartos de dormir, zona de preparação e arrecadação da comida, e que se abre a Norte e a Sul. Posteriormente cruza-se com o outro eixo na zona social e terminando a poente num extenso terraço descoberto.

A casa expõe-se aos diferentes quadrantes, destacando-se o quarto do casal Tremaine, que se abre a Norte, Nascente e Poente, e a zona Social a Norte e Poente.

Os dois eixos da casa e o seu respectivo programa, desenharam dois “L”, intersectando-se no seu núcleo pela zona social, ou de estar.

Esta configuração da planta em “L” permite fazer uma distinção, hierarquização,

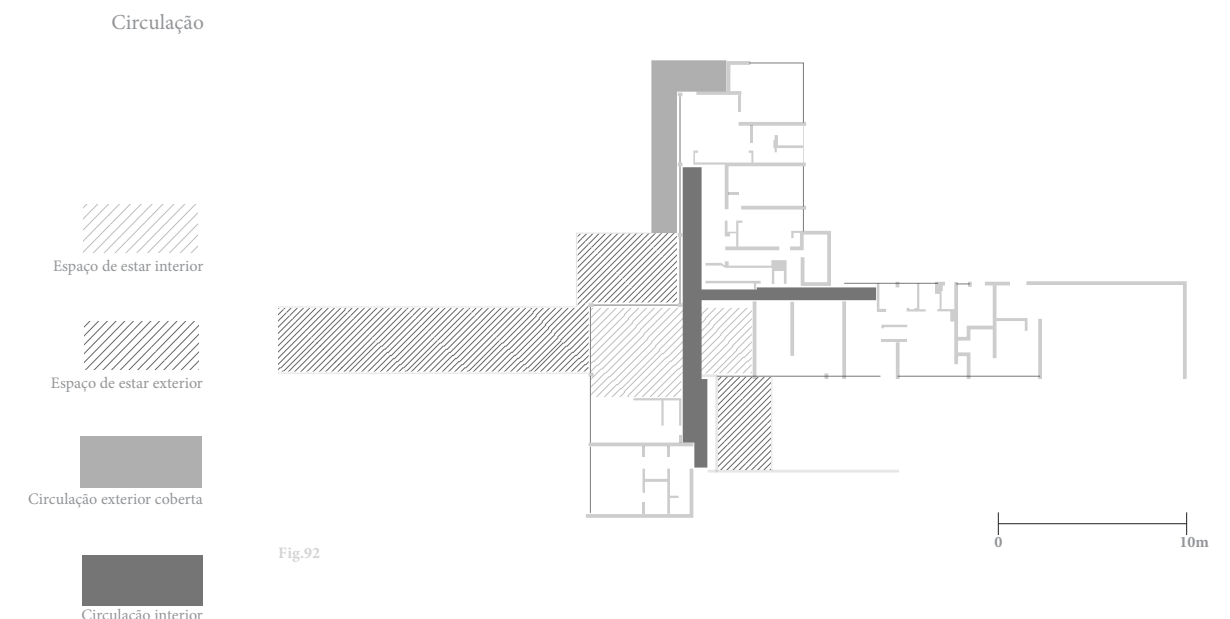


Fig.92

da privacidade dos diferentes núcleos do programa. Com esta distribuição e disposição programática, Richard Neutra transforma o objeto numa parte integrante da sua envolvente, permitindo a casa “tocar” a Natureza sem se sobrepor a ela.

Caracterização Interior

O espaço interior é cuidadosamente desenhado e modelado, não só através do uso de materiais com texturas “quentes”, como o rigoroso desenho do seu mobiliário, e ainda pelo uso da iluminação e espelhos que conferem ao espaço uma ilusão de se tornar maior do que o é na realidade. As paredes não estruturais não chegam até à laje de cobertura, pelo contrário terminam no teto falso e lendo-se como finos painéis de madeira.

A zona social é modelada pela individualização dos elementos que constam neste espaço, desde o mobiliário aos elementos estruturais e de divisão de outros espaços, como por exemplo no caso das paredes forradas a madeira que dividem o espaço de leitura do espaço de estar, e que são interpretadas em conjunto com os sofás, como um corpo (módulo) destacado onde todo o espaço “gira” (se desenvolve) ao seu redor.

O espaço interior é fortemente caracterizado pelo sistema construtivo, lido nas vigas transversais que suportam a laje, apoiadas por vezes em pilares no interior da casa. Por vezes, o teto falso recua, dando ao espaço diferentes alturas, e permitindo um jogo de luz, com a utilização de iluminação artificial entre o tecto falso e a laje. Este gesto aliado a uma desmaterialização da habitação a partir da individualização dos diferentes elementos que compõe o espaço, as diferentes

“*formas arquitetónicas*”, permitem que neste espaço interior a luz ganhe um carácter misterioso. Uma vez mais intensa, outras menos, criando vários jogos de luz e sombra no espaço, em resultado do prolongamento da laje e das vigas do interior para o exterior.

Há uma fusão entre o utilizador e os elementos construtivos da casa. O Homem aproxima-se da estrutura, sendo colocado diversas vezes em tensão com esta. É confrontado com uma nova realidade tecnológica aliada a uma experimentação, tecnológica e standardização, dos materiais, resultando num espaço transparente e iluminado, culminando numa clara ideia progressista da modernização e da industrialização.

A barreira entre interior e exterior é eliminada na zona social devido à luz neutra e constante vinda de norte. No alçado norte da zona social, a laje assenta no mesmo plano da caixilharia, enquanto que o mesmo espaço exposto a poente é protegido pelo prolongamento da laje, criando um momento “*entre*” de transição entre o interior da casa e o terraço que se prolonga a poente.

Em alguns compartimentos, os cantos são anulados pela utilização de planos de vidro que se encontram numa aresta subtil e praticamente impercetível de vidro colado, eliminando assim a leitura de qualquer tipo de caixilharia ou elemento metálico. Um dos exemplos onde Richard Neutra trabalha esta expressão plástica do vidro, encontra-se no quarto do casal Tremaine. Visto do interior do quarto para o exterior, a “*folha*” de vidro afirma e evidencia a noção de coberto, não enquadrando a paisagem. A ambiência exterior participa no espaço interior do quarto. Richard Neutra torna o contacto com a natureza numa prioridade na conceção da casa, convertendo os diferentes programas numa constante surpresa e descoberta do exterior. Richard Neutra destaca esta técnica de trabalhar a janela como sendo uma regalia arquitetónica para os tempos que corriam:

“*Beauty’s higher prizes are not for the timid*”.⁹⁰

Do exterior do quarto e olhando na diagonal para o quarto e zona dos empregados, é perceptível todo o alçado norte do núcleo dos serviços. No quarto do casal localiza-se uma zona de trabalho, em relação direta com a paisagem. Richard Neutra afirma que a secretária foi “*estrategicamente*” voltada para o exterior, possibilitando uma “*sensação de prazer na visão*” de Warren. Este propósito é conseguida por se colocar apenas um plano de vidro, entre a natureza

90 Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951, pág.27

envolvente exterior e a secretária, permitindo que todo o ambiente que envolve a casa se prolongue, tal como no quarto, para o interior da zona de trabalho.⁹¹

A zona de refeição conta com três diferentes espaços, um interior e dois exteriores, todos em comunicação directa com o núcleo central da casa, ou seja, o “*centro de gravidade da casa*”. Um expõe-se para norte e poente, e o outro para nascente, provavelmente destinado à primeira refeição do dia, o pequeno-almoço, sendo desenhado por um muro a meia altura que enquadra um ponto de vista para a sua envolvente. O espaço exterior de jantar, que surge como um prolongamento da zona de estar do interior para o exterior, pelo piso radiante que permite ao utilizador usufruir do conforto do seu abrigo “*em dias frescos*”⁹², expõe-se a poente enquadrando uma vista para o oceano, e estabelecendo ainda uma clara relação e comunicação com o majestoso arvoredado que o envolve.⁹³

Os terraços, espaços exteriores pavimentados, não só desenharam a planta do conjunto, como proporcionam zonas de estar que são um claro prolongamento dos espaços interiores, para o exterior, a que podemos chamar de espaço intermédio, um filtro que se encontra entre a natureza e objeto.

Caracterização
Exterior

Na aproximação à entrada da casa, são-nos apresentadas uma última vez as montanhas que se encontram a norte e o volume do quarto dos convidados revestido a pedra.

A entrada na casa Tremaine é efetuada a sul, diretamente para dentro da casa, é coberta e resguardada pela laje que cobre toda a casa. Imediatamente antes da porta de entrada vence-se três degraus, tratando-se da transição do domínio público para o privado, um espaço de receção e de despedida. Herman Hertzberger chama a esta “*técnica*”, a “*representação da hospitalidade pela arquitetura*”. As paredes do corpo que alberga a ala dos hóspedes, constituída por um quarto, instalação sanitária e uma pequena copa, não tocam na laje, dando um sentido de continuidade ao sistema construtivo. Pilares que seguram vigas, que por sua vez sustentam as vigas onde apoia finalmente a fina laje. As paredes exteriores do corpo que alberga o programa dos hóspedes são revestidas a pedra, reproduzindo assim a textura da ambiência que envolve a casa. O gesto desenhado pelo corpo de pedra, juntamente com o muro a meia altura paralelo à ala dos empregados e com a laje, explora a noção de “*open space*” permitindo o contacto visual com um espaço de jantar exterior, com a cozinha e restante zona dedicada aos serviços.

91 Ibidem, pág.24

92 Ibidem, pág.22

93 Neutra, Richard, *Mensch und wohnen=life and human habitat - Richard Neutra*, Stuttgart : Verlag-sanstalt Alexander Koch GMBH, 1957, pág.138

Exteriormente é-nos apresentada uma diversidade de materiais e texturas, assim como a individualização da estrutura a partir da transparência dos seus alçados, que Manfred Sack⁹⁴ denomina de “*clássica*”, composta por uma viga apoiada em pilares. A laje é suportada por vigas de 20 centímetros de largura por 40 centímetros de altura, que se prolongam do interior para o exterior, conferindo à casa um alçado ritmado, sobrepondo à presença das paredes de alvenaria revestidas a pedra, planos de vidro e caixilharia metálica. Ao mesmo tempo que a laje brinca “às escondidas” com a natureza, as paredes revestidas a pedra camuflam-se na envolvente, e os materiais produzidos em série criam uma tensão com o lugar, que Richard Neutra descreve como sendo a “*serenidade*” como “a palavra-chave para o conjunto”.⁹⁵ A laje, interpretada como um coberto, nunca perde o seu significado, enfatizado pelo contraste entre o branco do betão e o verde-escuro das árvores que a rodeiam, evocando um “*forte sentido de proteção à casa*”.⁹⁶ (Fig.87)

A individualização da estrutura e dos elementos construtivos arquitetónicos da casa, demonstra uma clara empatia numa forma sensual entre o “*indivíduo*” (Homem) e os ritmos da natureza⁹⁷. Uma tensão evidente entre Homem, Estrutura e Lugar, uma reconciliação entre industrialização, sociedade e natureza, tomando partido das forças naturais particulares do lugar.

O desenho das caixilharias não expressa a hierarquização programática, contudo “*controla*” a privacidade de cada espaço. Existem três tipos de caixilhos: os grandes planos, fixos e de correr das zonas de circulação a ocupar toda a altura do vão; os vãos, a meia altura, nos quartos dos Tremaine, dos hóspedes e dos empregados; e por fim as pequenas aberturas entre as vigas e a laje, para ventilação da casa.

O interior do “L”, formado pela ala privada dos quartos dos Tremaine, e pelo grande terraço a poente, é um espaço totalmente exposto a sul. Uma clareira permite a entrada numa luz intensa vinda de sul, sem penetrar no interior da casa, tanto devido à abertura das árvores, como à grande laje que assenta sobre toda a casa.

O alçado que se abre a poente, para a piscina, revela toda a verdade construtiva da Tremaine House, a partir da sobreposição e adição de elementos construtivos como a laje, vigas de betão branco, e vigas e pilares de betão (arenoso).

Sobre os 4 pilares que surgem no alçado sul, apoia uma viga longitudinal, que posteriormente é sobreposta pelas vigas transversais que suportam a laje, criando

⁹⁴ Sack, Manfred, *Richard Neutra*, Barcelona : Gustavo Gili, 1997, pág.48

⁹⁵ Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan Publishers, 1951,

pág.19

⁹⁶ Ibidem, pág.22

⁹⁷ Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Nova Iorque: Phaidon, 2003, pág.399

do um vão de 40 centímetros por 4,8 metros, fechado por um caixilho batente, entre a viga longitudinal e a laje.

Os planos de vidro do alçado sul refletem a envolvente arborizada, e a laje e as vigas prolongam-se para além dos seus apoios, criando espaços “*entre*”, de transição interior e exterior que criam uma tensão entre o branco da laje e a envolvente agreste coberta de árvores.

O objeto arquitetónico, apesar da tensão criada com o lugar, transparece a envolvente orgânica, natural, tratando-se da continuidade desta e desempenhando assim um papel de abrigo ao Homem que, ao contrário de outras espécies, precisa de “*transformar*” a natureza de maneira a que se consiga integrar e sobreviver nela: “*Plants and animals can survive only if they are adjusted to their physical environment. Man, unlike plants and animals, is a tinkerer and has the capacity to transform his physical environment by most fateful additions.*”⁹⁸

Na revista Architecture Forum de Setembro do ano 1949, são comparadas a Kaufmann e a Tremaine House, onde a última é referenciada como a apoteose reveladora da verdade construtiva, “*Because he has refused to turn his back on either the naturalistic vocabulary of Wright or the international school*”... “*Neutra’s style has become an ever developing personal eclecticism, always consistent, yet full of surprises and nuances. He has demonstrated how it can beget – out of one germ of an idea – two dissimilar architectural expressions with only the vague family resemblance of fraternal twins. The Tremaine house is as well integrated with its setting as Neutra’s desert house...without the cool shimmer of the glass oasis which reflects its landscape like a technological mirage. The Tremaines’ California hillside home is perhaps the more warm and sensuous sibling, with its own brand of nature drama, subtle contrasts, and almost confessional structural honesty.*”⁹⁹

Neste sentido, a casa Tremaine parece então seguir uma arquitetura cúbica, lisa, e de fachadas brancas ou revestidas de metal e vidro,¹⁰⁰ desviando-se assim da arquitetura “*ortodoxa*” europeia¹⁰¹, e “*seguindo a tendência da arquitetura Norte Americana*”¹⁰², a partir da articulação volumétrica e planimétrica, libertando-se, tal como Bruno Zevi ressalva no seu livro “*História da Arquitetura Moderna*”, “*da caixa arquitetónica fechada do cubismo*” não sendo esta uma conceção espacial mas sim um método de plasticamente trabalhar o objecto arquitetónico.

⁹⁸ Neutra, Richard, *Survival Through Design*, New York: Oxford University Press, 1969, pág.82

⁹⁹ Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.205

¹⁰⁰ Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século XX*, Barcelona: GG, 2001, pág.13

¹⁰¹ Neutra, Richard, *Mensch und wohnen=life and human habitat - Richard Neutra*, Stuttgart : Verlag-sanstalt Alexander Koch GMBH, 1957, pág.132

¹⁰² Zevi, Bruno, *Historia de la Arquitectura Moderna*, Buenos Aires: Emecé, 1959, pág.326

A articulação volumétrica e planimétrica nasce do mesmo desejo de prevalecer os valores dos ambientes internos e da vontade de se libertar da caixa arquitectónica fechada do cubismo. Mas não é todavia uma conceção espacial: é um método de trabalho, um procedimento de composição mais elástico que, como tal, pode dar lugar a obras de arte ou a obras de literatura de acordo com a potência criadora do arquitecto.

A Tremaine House, por todas as suas particularidades, proporciona um espaço fluído e contínuo, transparente e infinito em oposição a um objeto arquitetónico descontínuo, delimitado, específico e estático.¹⁰³ O espaço flui através do programa, e entre os elementos estruturais, tanto no interior enquanto coberto pela laje, como no exterior entre os pátios e piscina, e que se perde por fim pelo lugar. O espaço fluído, de construção mental, com luz, mas que tende sempre “*pela sua essência*” a ser infinito e ilimitado,¹⁰⁴ que se envolve por sua vez com o lugar. Esta reconciliação do objeto arquitetónico com o lugar, desvia-se do cânone que foi apresentado pela exposição “*The International Style*” que defendia que ambos deveriam ser indiscutivelmente autónomos.¹⁰⁵

¹⁰³ Montaner, Josep Maria, *A modernidade superada : arquitectura, arte e pensamento do século XX*,

Lisboa: Ed. Estampa, 2000, pág.28

¹⁰⁴ Montaner, Josep Maria, *Depois do movimento moderno : arquitetura da segunda metade do século*

XX, Barcelona: GG, 2001, pág.32

¹⁰⁵ Ibidem, pág.31

A análise dos três casos de estudo revela o amadurecimento de uma primeira fase de experimentação talvez reveladora da verdadeira “*identidade*” e “*sinceridade*” que Richard Neutra procurava com o compromisso moderno. Esta procura baseava-se nas potencialidades da emergente indústria americana, resultando numa linguagem arquitectónica que caracteriza o percurso de Richard Neutra. Esta atitude permitiu reformular os princípios do modernismo volumétrico, branco, de geometria depurada, limpa, fria e incógnita que caracterizaram o desenho das suas primeiras obras, nomeadamente casa Werkbund em Viena (1932), casa Kun em Los Angeles (1936) e a casa Miller em Palm Springs (1937). Tanto o espaço interior como exterior é modelado e caracterizado em função de um Homem moderno, culto e progressista que cultiva a sua individualidade, nas palavras de Josep Maria Montaner, um Homem “*perfeito*” e “*completo*”.

Será através das mesmas premissas programáticas que explorará as potencialidades de cada lugar (re)construindo atmosferas e contextos diferentes como na cidade de Los Angeles, no deserto de Palm Springs e no bosque de Los Padres, com a casa Nesbitt (1942), casa Kaufmann (1947) e casa Tremaine (1948), respectivamente.

Podemos observar diferentes temas de desenho comuns aos três casos de estudo, dos quais se destacam a (re)interpretação da condição específica da Natureza envolvente atribuindo-lhe um papel predominante na caracterização e na expressão do projecto, promovendo uma tensão entre objecto e lugar. Isto resulta numa forte relação da habitação com um determinado local - a sua envolvente - (re)criando uma atmosfera própria dentro do lote, afirmando uma forte relação entre o lugar e o habitante a partir da integração da vegetação existente e da vegetação desenhada por Richard Neutra como catalisador do desenho do projecto.

Christian Norberg-Schulz introduz a antiga noção romana do “*genius loci*”, espírito de um determinado local, e estabelece a relação entre lugar e homem, afirmando que “*o lugar é a concreta manifestação do habitar humano*” e apoia-se na filosofia de Heidegger para justificar essa relação. Assume o Lugar com o sentido de identidade e de carácter numa relação estreita do Homem com o Lugar.

“*A palavra habitar indica uma relação total Homem-Lugar. Esta implica a distinção entre espaço e carácter. Quando o Homem habita, ele é simultaneamente*



Fig.93



Fig.94

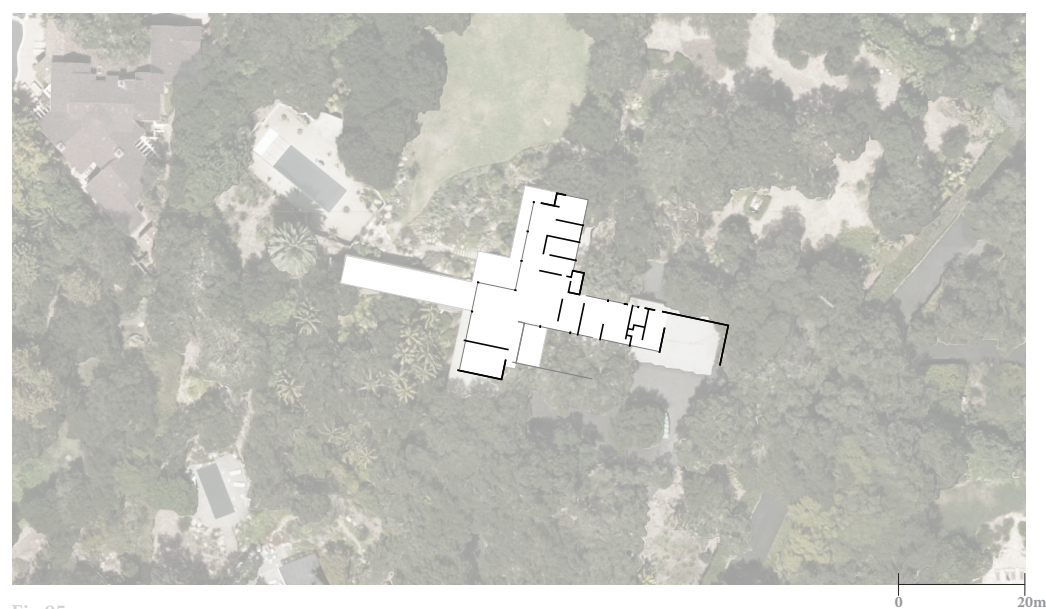


Fig.95

localizado no espaço e exposto a um certo carácter ambiental. As duas funções psicológicas envolvidas são a ‘orientação’ e a ‘identificação’. Para ganhar a sua identidade existencial este tem que ser capaz de se orientar, tem que saber onde está, mas também tem que se identificar com o ambiente, ou seja, tem que saber como está num certo Lugar.”¹⁰⁶

Para Norberg-Schulz existem elementos que nos são “dados”, como o “conteúdo” da nossa existência, tratando-se de fenómenos naturais ou elementos artificiais. Por vezes, estes entram em conflito entre si, como o exemplo que Norberg-Schulz dá das árvores inseridas na cidade em contraponto às árvores que crescem no seu ambiente natural. O mesmo elemento em ambientes diferentes, Schulz interpreta como a noção de lugar, definindo-o como o local onde crescem e existem “coisas concretas que têm matéria, forma, textura e cor”, que juntos definem uma “característica ambiental”, a essência do lugar.¹⁰⁷

Estas diferentes abordagens ao Lugar, nunca podem ser dissociadas, da condição particular do cliente, daquele que realmente vive e habita a casa, e das relações espaciais que estabelece.

Norberg-Schulz afirma que diferentes acções e atitudes do dia-a-dia, precisam de ambientes diferentes. Pessoas diferentes mas com as mesmas necessidades fisiológicas, como comer, dormir ou caminhar, “vivem-nas” de maneiras e formas diferentes, precisando e dando valor a espaços e necessidades distintas, devido a costumes e hábitos culturais desiguais.

Richard Neutra via o lugar como um meio onde poderia explorar uma construção sistemática e repetitiva, baseada na imagem de uma máquina arquitetónica que pousava na terra e que melhoraria as condições fisiológicas do Homem, como escreve em 1929:

“The smallest filling station today has a specification of materials that is very complicated compared to the Erechtheion or the simply determined treasury buildings at Delphi. This is because industry is now governing the building supply market. The essential materials specified by the architect are not those found in the vicinity but the products of highly organized technical processes, like rolled steel, sheet metal, sheet glass, cork, stone slabs and cement....Since materials determine building modes, and since industrial conditions affect materials, it is clear that industry determines architectural styles.”¹⁰⁸

¹⁰⁶Norberg-Schulz, Christian, *Genius Loci : towards a phenomenology of architecture*, New York : Rizzoli, 1980, pág.19

¹⁰⁷Nesbitt, Kate, *Theorizing a New Agenda for Architecture: Anthology of Architectural Theory, 1965-95*, New York: PAP, 1996

¹⁰⁸Leen, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004, pág.31

O declive do terreno nos casos estudados é praticamente inexistente, pelo que o objecto destaca-se pela sua individualidade ao pousar no terreno, tomando partido da orientação solar. Os três casos estudados têm em comum a zona dos serviços exposta a norte, enquanto o restante programa se abre para os outros quadrantes. A excepção acontece na casa Tremaine, que apesar de se abrir a todos os quadrantes, privilegia uma franca relação a poente. Assim, aproveita o pequeno declive existente no terreno, que tem como pano de fundo o Oceano Pacífico, relacionando o programa privado e social com este enquadramento.

O limite do terreno, é redesenhado por elementos de textura orgânica, com ênfase para os muros de tijolo, planos revestidos a pedra, ou mesmo vegetação densa e alta. Assim, esta atitude torna-se num gesto que remete para a memória de cada lugar. Richard Neutra (re)desenha a paisagem que caracterizará de uma maneira muito singular cada um dos três casos de estudo.

O percurso de acesso à habitação é também tema central na organização e caracterização do lote, contudo será explorado diferentemente de caso para caso, tendo em conta que cada um dos contextos é diverso entre si. Na casa Nesbitt o percurso é traçado dentro do lote, enquanto que na casa Kaufmann desenha-se desde o passeio até à entrada no lote e na casa Tremaine ele é direto à habitação, existindo apenas uma pausa dada por um patamar. Ambas partilham a ideia de um percurso cénico numa “*promenade architectural*”, seja ela em tijolo com traçado regular, ou por lajetas de desenho orgânico serpenteando entre as rochas existentes. Porém, este percurso de descoberta é assinalado e afirmado por diferentes pontos de vista perspéticos. O destaque atribuído ao percurso de aproximação e de acesso ao conjunto remete para a marcante experiência vivida por Richard Neutra aquando da sua estadia em Taliesin:

“*We passed a wonderful lake-like river, ascended a curve, and suddenly there we were without noticing the house. It is... quite low and winds around a hill like a snake, becoming higher only on top of the hill. It is impossible to describe the first impression... then one becomes somewhat anxious at the thought of soon being in the presence of a genius...*”¹⁰⁹

A implantação com os seus traçados geométricos complementarà esta procura sensorial das formas e dos espaços.

Os eixos perpendiculares estruturantes da casa Tremaine e Kaufmann, orientam-se longitudinalmente a nascente-poente, e transversalmente a norte-sul,

por outro lado na casa Nesbitt apenas um eixo longitudinal organiza a habitação. Os eixos agrupam núcleos de funções que se distribuem sob uma laje, à exceção da casa Kaufmann, onde cada corpo é autónomo e possui individualmente a sua cobertura.

O jogo dos núcleos programáticos da habitação aliado a uma definição de pátios entre os corpos, e de terraços que se estendem pelo terreno e a um desenho do pavimento, cria uma tensão entre o objecto e a natureza.

As plantas das habitações estudadas revelam uma composição plástica que seguem alguns ideais do movimento De Stijl, a partir de formas geométricas como a linha, rectângulo e quadrado, pondo de lado a simetria. A aproximação entre a arquitectura e a arte(s) (plásticas), a partir de uma relação dinâmica e de complementaridade recíproca entre as duas disciplinas, resultou em espaços com influência cubista, numa aproximação entre forma e função, enfatizados pela individualização dos elementos estruturais e construtivos.

O espaço interior é modelado/trabalhado pela associação, afirmação e individualização de diferentes elementos estruturais, que aliados a um desenho assimétrico da planta, conferem ao espaço a fluidez e transparência que sustenta a ideia de “*open space*”.

Tanto os pátios como as áreas de estar exteriores, como os logradouros ou os jardins desenhados podem ser encarados como uma extensão da própria habitação, proporcionando assim uma proximidade entre o lugar e o homem. O utilizador é confrontado com diversos pontos de vista que proporcionam uma contemplação da envolvente.

Toda esta relação interior-exterior implica um “*grau de extensão*” e retracção do próprio espaço. É no contacto entre o Homem e a Natureza, que Richard Neutra acreditava que o Homem se sentiria verdadeiramente em casa. Para isso, Richard Neutra aproxima o Homem do “*lugar*” numa tentativa de salvaguardar valores biológicos e humanos, que teriam sido afectados pela nova indústria da mecanização, afirmando mesmo Joan Ockman que “*o Homem está sempre no meio desta inelutável presença chamada ambiente*”.¹¹⁰

O desenho do pavimento define os (não) limites da habitação, sendo por vezes o elemento que mais se aproxima da natureza, como o terraço a poente da casa Tremaine e o pavimento das zonas exteriores da casa Nesbitt.

Pelas plantas e fotografias analisadas, o desenho do pavimento parece desempenhar uma função crucial para a vivência da habitação, e para a caracterização

¹⁰⁹Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.52

¹¹⁰Ockman, Joan, *Architecture culture 1943-1968 : a documentary*, New York : Columbia Architecture, 2000, pág.276



Fig.96

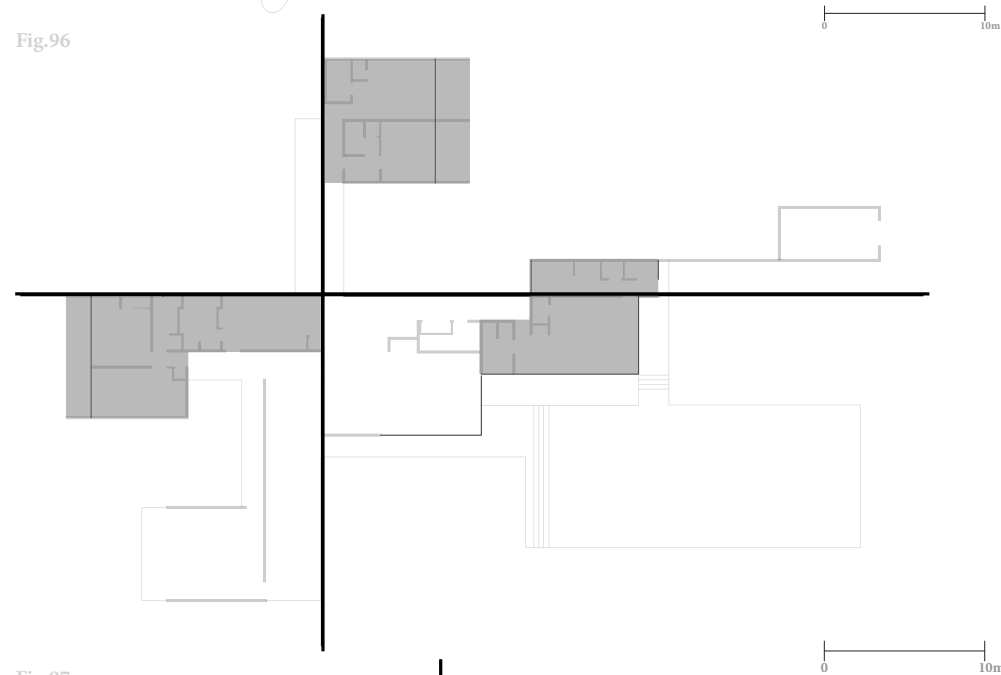


Fig.97



Fig.98

tanto do espaço exterior como interior, convergindo estes dois num só e tornando-se por vezes ambíguo. Esta ambiguidade resulta em espaços com funções sobrepostas, não sabendo se se tratam de zonas circulação ou de estar. O espaço é enriquecido pela inter-relação interior-exterior, encurtando a distância entre o utilizador e a natureza, ou a habitação e o lugar.

A tensão entre os diferentes elementos arquitectónicos ou de construção é conseguida pelo contraste das suas características e texturas. Numa primeira fase, na casa Nesbitt, é notório o recurso a materiais de textura natural, enquanto na Kaufmann e na Tremaine, essa ideia é substituída por elementos primordialmente industriais. No primeiro caso o tijolo é usado na composição exterior, bem como revestimento interior, promovendo uma vivência própria a esse espaço, numa espécie de cenário. A lareira não se afirma como uma peça central nesta composição interior, tendo em conta que se encontra dissimulada nas paredes de tijolo. Em contrapartida, nos outros dois casos os materiais como a madeira, a pedra e o tijolo, foram apenas usados pontualmente, dando uma maior visibilidade ao vidro, e com isso promovendo uma franca relação com a natureza.

A partir do amplo uso do vidro, o espaço interior da casa ganha uma dimensão, uma sensação de espaço livre, contínuo e transparente, conformando ainda uma forte relação com o que se passa para fora dos limites da construção. O vidro, proporciona diferentes sensações, por exemplo os grandes planos de vidro, quase que “*puxam*” o exterior para o interior, tanto de dia como de noite, e os caixilhos fixos com o peitoril a uma altura quase da cintura, ou apenas elevada alguns centímetros do chão e de dimensão bastante mais pequena que as outras, pretende que o observador se focasse num certo pormenor da paisagem, por exemplo uma árvore específica que se localizava dentro ou fora do lote.

*“Glass dictated a far more calibrated relationship with their environment, but equally if not more importantly, the inhabitant also now has a much more complex relationship with whatever lay beyond the building footprint (...)”*¹¹¹

Os grandes planos de vidro, elemento repetido nos três casos de estudo, compõem os alçados, expressando um sentido de movimento e proporcionando ao utilizador, a partir do interior da habitação, diversos pontos de vista que enquadram condições particulares da envolvente. Um princípio talvez informado a partir das noções transmitidas pela arquitectura de Frank Lloyd Wright:

¹¹¹ Lampretch, Barbara in <http://barbaralamprecht.com/2011/07/14/the-most-beautiful-box-neutras-taylor-house-mies-and-the-20th-century-box-the/>

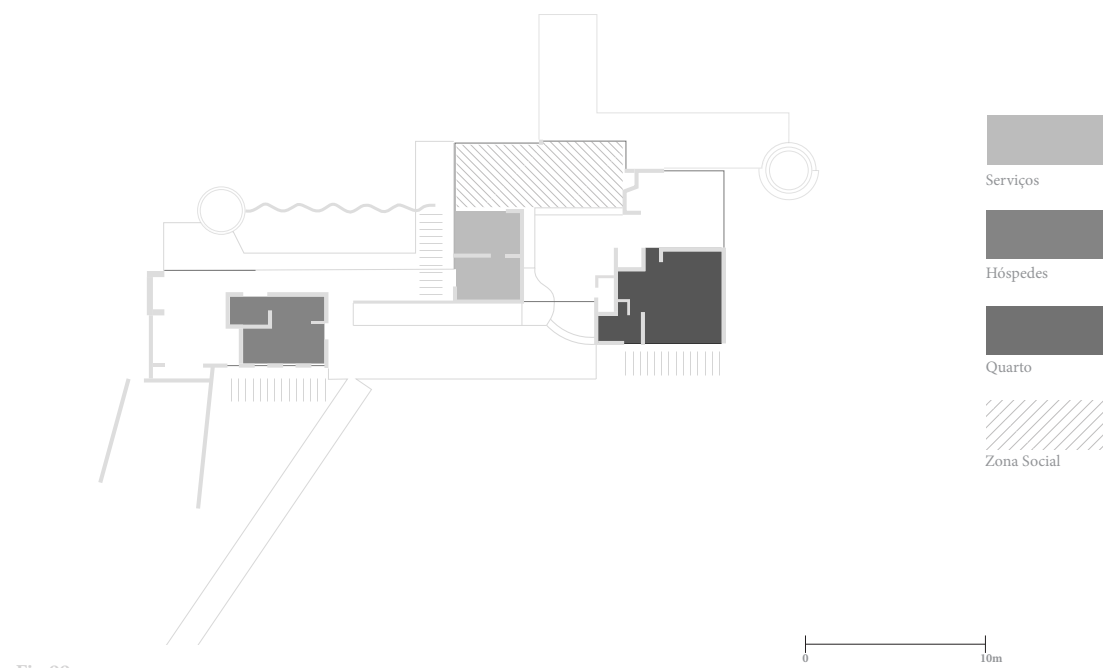


Fig.99

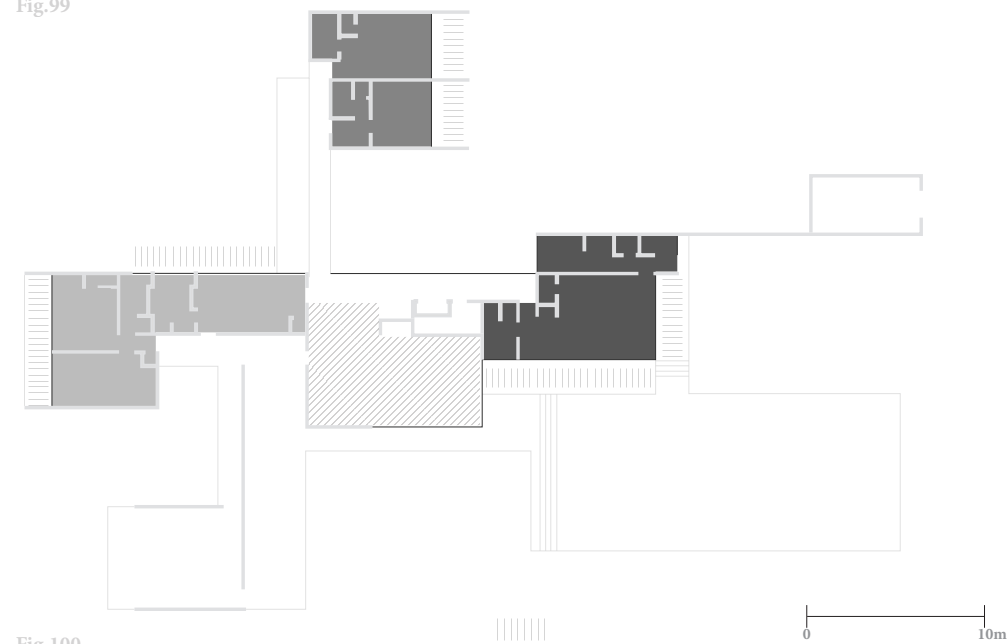


Fig.100

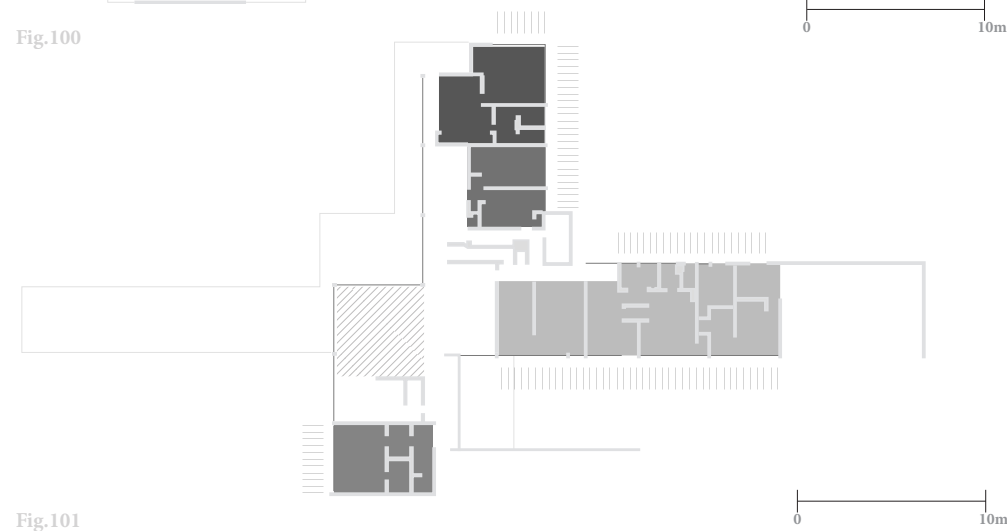


Fig.101



Fig.102

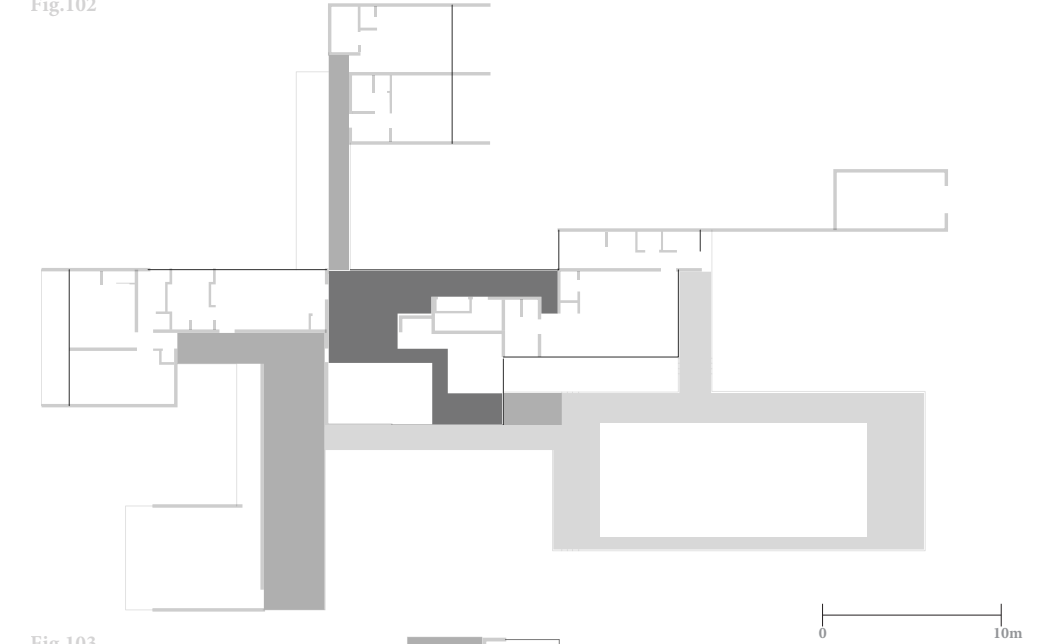


Fig.103

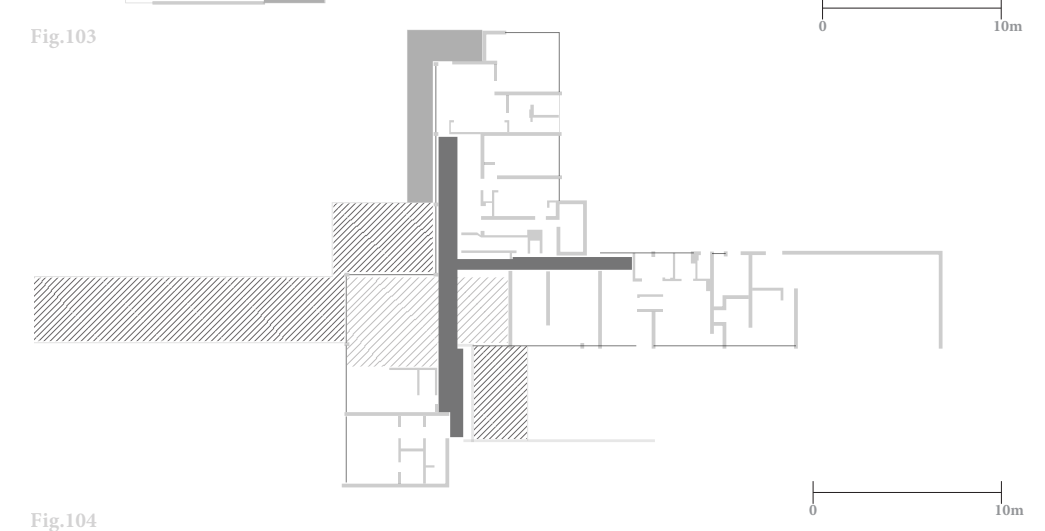


Fig.104

“Nega-se o ponto de vista privilegiado, a contemplação estática de ascendência renascentista. A hierarquia entre fachada principal, flancos e traseira é banida pois o dinamismo dos volumes comporta a virtual equivalência de cada quadrado perspectico. Wright assimila este princípio dum modo substancial a partir do momento em que explora a planta em cruz, condenando no entanto a versão que tende a uniformizar estereotomias e fachadas. Para ele, igualdade não é sinónimo de achatamento, antes sim de livre diversidade.”¹¹²

Assim, a caracterização exterior é dominada pelos elementos construtivos afirmando-se como um sistema coeso associado a uma visão muito própria de Richard Neutra. O sistema entendido como a construção de uma lógica - um discurso arquitectónico - que ordena poeticamente as opções de projecto hierarquizando os diferentes temas de desenho na sua relação com os elementos naturais e artificiais.

Este discurso adquire um carácter pessoal e autêntico em Richard Neutra assumindo a obra “*pelo que ela é, uma obra do Homem*”.¹¹³

O sistema estrutural e o desenho particular dos seus elementos construtivos tornar-se-á parte integrante da linguagem dos edifícios propostos de Richard Neutra. Segundo Colin Rowe, a estrutura no movimento moderno converte-se “*em Arquitectura*”, podendo ser encarada como a “*verdadeira essência da arquitectura moderna*”.¹¹⁴

Assim, os diferentes elementos construtivos que compõem o objecto arquitectónico, tanto naturais como industriais, articulam-se de forma coerente, num jogo entre eles, atribuindo um sentido de horizontalidade às habitações estudadas, pelo prolongamento de lajes e vigas. Esta individualização dos elementos estruturais, aliado à sua forte expressão e presença, será outra temática intrínseca aos três casos estudados e aprofundada por Richard Neutra nas suas restantes obras.

As obras estudadas apresentam uma coerência conceptual e formal a partir de inovadores sistemas construtivos e revelam uma serena poética na relação entre o lugar e o conjunto edificado, surgindo assim, como um dos temas principais do seu desenho. Estas obras tornar-se-ão casos exemplares de uma prática experimental associada ao movimento moderno nos Estados Unidos da América. A partir dum princípio de projecto assente na (co)relação e empatia do conjunto arquitectónico com o lugar, Richard Neutra demonstrou um dos caminhos para as premissas defendidas pelo movimento moderno.

112 Zevi, Bruno, *Frank Lloyd Wright*, Barcelona: Gustavo Gili, 1985, pág.18

113 Benevolo, Leonardo, *História da Arquitectura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S. A.,

1976, pág.608

114 Rowe, Colin, *Manierismo Y Arquitectura Moderna y otros Ensayos*, Barcelona: GG, 1999, pág. 92

“*The most important element of all his best architecture was its nature-related quality of profound serenity.*”¹¹⁵

115 Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.255

Benevolo, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976

Boesiger, W., *Richard Neutra - Buildings and Projects*, Zurich: Editions Girsberger, 1955

Curtis, William, *Modern Architecture Since 1900*, Nova Iorque: Phaidon, 2003

Drexler, Arthur/Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982

Frampton, Kenneth, *Historia critica de la arquitectura moderna*, Barcelona: GG, 2002

Geurst, Jeroen; Molenaar, Joris, *Van der Vlugt : architect 1894-1936*, Delft : University Press, 1983

Giedion, Sigfried, *Espacio, tiempo y arquitectura: el future de una nueva tradición*, Barcelona: Dossat, 1982

Giedion, Sigfried, *Architecture You and Me*, Cambridge: Harvard University Press, 1958

Giedion, Sigfried, *Escritos Escogidos*, Murcia: Librería Yerba, 1997

Goldstein, Barbara (ed.), *Arts & architecture : the Entenza years*, Cambridge: The MIT Press, 1998

Graham, Dan, *El arte con relacion a la arquitectura*, Barcelona: GG, 2009

Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982

Hines, Thomas S., *Richard Neutra: 1892-1970*, Milão: Electa, 2000

Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010

Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *Le style international*, Marseille: Éd. Parenthèses, 2001

Jennings, Michael W. (ed), *G : an avant-garde journal of art, architecture, design, and film : 1923-1926*, Los Angeles : Tate Publ., 2010

Lamprecht, Barbara Mac, *Richard Neutra: complete works*, Koln: Tashen, 2000

Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra*, Köln: Taschen, 2004

Lavin, Sylvia, *Forms follows libido: architecture and Richard Neutra in a psycho-analytic culture*, Cambridge: MIT press, 2004

Leet, Stephen, *Richard Neutra's Miller House*, New York: Princeton Architectural Press, 2004

Marlin, William, *Nature Near, late essays of Richard Neutra*, Santa Barbara, California: Capra Press, 1989

Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951

Marlin, William, *Nature Near, late essays of Richard Neutra*, Santa Barbara, California: Capra Press, 1989

Neutra, Richard, *Realismo Biologico: un Nuevo renacimiento humanístico en arquitectua*, Buenos Aires: Nueva Vision, 1958

Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957

Neutra, Richard, *Richard Neutra: 1961-66*, Zurich: Architektur Artemis, 1966

Neutra, Richard, *Survival Through Design*, United States of America: Oxford University Press; Inc., 1954, 1969

Norberg – Schulz, Christian, *Genius Loci: paesaggio, ambiente, architettura*, Milão: Electa, 1986

Norberg - Schulz, Christian, *Architecture: Presence, Language, Place*, Milão: Skira, 2000

O’Gorman, James F., *Three american architects : Richardson, Sullivan, and Wright, 1865-1915*, Chicago : The University of Chicago, 1991

Persitz, Alexandre, *Richard J. Neutra: architecture*, Paris: A.A., 1992

Rodgers, Ernesto, “*Texto aos estudantes de Arquitectura*” in, *Arquitectura* nº 28, 1949

Rodgers, Ernesto, *A arquitetura moderna desde a geração dos mestres*, Porto: Edições CIAM Porto, 1960

Rodrigues, José Miguel, *O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura*, Porto: Edições Afrontamento, Lda, 2013

Sack, Manfred, *Richard Neutra*, Barcelona: GG, 1997

Tafuri, Manfredo, *Architettura contemporanea*, Milano : Electa, 1979

Zumthor, Peter, *Pensar a Arquitectura*, Barcelona: GG, 2005

- Fig.1. Joseph Maria Olbrich - Pavilhão da Secessão Vienense**
 Fonte: Benevolo, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976, pág. 297
- Fig.2. Otto Wagner - Biblioteca Universitária de Viena**
 Fonte: Benevolo, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976, pág. 297
- Fig.3. Otto Wagner - Biblioteca Universitária de Viena**
 Fonte: Benevolo, Leonardo, *História da Arquitetura Moderna*, São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976, pág. 297
- Fig.4. Adolf Loos - Edifício Michaelerplatz**
 Fonte: <https://rosswolfe.files.wordpress.com/2014/03/adolf-loos-geschc3a4ftshaus-goldman-salatsch-ansicht-michaelerplatz-august-1910.jpg>
- Fig.5. Erich Mendelsohn e Richard Neutra - Edifício Tageblatt**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.277
- Fig.6. Richard Neutra - Habitação em Zehlendorf**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.278
- Fig.7. Frank Lloyd Wright - Robie House**
 Fonte: O’Gorman, James F., *Three american architects : Richardson,Sullivan,and Wright,1865-1915*, Chicago : The University of Chicago, 1991, pág.141
- Fig.8. Frank Lloyd Wright - Taliesin**
 Fonte: O’Gorman, James F., *Three american architects : Richardson,Sullivan,and Wright,1865-1915*, Chicago : The University of Chicago, 1991, pág.154
- Fig.9. Frank L. Wright e Richard Neutra - Automobile Observatory**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.54
- Fig.10. Frank L. Wright e Richard Neutra - Automobile Observatory**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág.54
- Fig.11. Richard Neutra e Rudolph Schindler - Proposta para o edifício League of Nations**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.297

- Fig.12. Richard Neutra - Apartamentos Jardinette**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.301
- Fig.13. Richard Neutra - Casa Lovell**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.310
- Fig.14. Richard Neutra - Casa Lovell**
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.310
- Fig.15. Brinkman & Van der Vlugt - Casa Van der Leeuw**
 Fonte: Geurst, Jeroen; Molenaar, Joris, *Van der Vlugt : architect 1894-1936*, Delft : University Press, 1983,pág.77
- Fig.16. Brinkman & Van der Vlugt - Casa Van der Leeuw**
 Fonte: Geurst, Jeroen; Molenaar, Joris, *Van der Vlugt : architect 1894-1936*, Delft : University Press, 1983,pág.77
- Fig.17. Brinkman & Van der Vlugt - Casa Van der Leeuw**
 Fonte: Geurst, Jeroen; Molenaar, Joris, *Van der Vlugt : architect 1894-1936*, Delft : University Press, 1983,pág.82
- Fig.18. Brinkman & Van der Vlugt - Casa Van der Leeuw**
 Fonte: Geurst, Jeroen; Molenaar, Joris, *Van der Vlugt : architect 1894-1936*, Delft : University Press, 1983, pág.82
- Fig.19. Gerrit Rietveld - Casa Shröder**
 Fonte: Tafuri, Manfredo, *Architettura contemporanea*, Milano : Electa, 1979, pág.27
- Fig.20. Gerrit Rietveld - Casa Shröder**
 Fonte: Tafuri, Manfredo, *Architettura contemporanea*, Milano : Electa, 1979, pág.41
- Fig.21. Alvar Aalto - Turun Sanomat**
 Fonte: Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *Le style international*, Marseille: Éd. Parenthèses, 2001, pág.81
- Fig.22. Uno Åhrén - Cinema Flamman**
 Fonte: Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *Le style international*, Marseille: Éd. Parenthèses, 2001, pág.82

Fig.23. Erik Gunnar Asplund - Pavilhão da exposição de Estocolm
 Fonte: Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *Le style international*, Marseille: Éd. Parenthèses, 2001, pág.84

Fig.24. Erich Mendelsohn - Grand Magasine Schoken
 Fonte: Hitchcock, Henry-Russell; Johnson, Philip, *Le style international*, Marseille: Éd. Parenthèses, 2001, pág.128

Fig.25. Richard Neutra - Casa VDL
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.367

Fig.26. Richard Neutra - Casa Von Stenberg
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.385

Fig.27. Richard Neutra - Casa Beard
 Fonte: Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra*, Köln: Taschen, 2004, pág.36

Fig.28. Richard Neutra - Casa Sten
 Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010, pág.383

Fig.29. Richard Neutra - Casa Kun
 e **Fig.30.** Fonte: Hines, Thomas S., *Architecture of the sun*, Los Angeles: Rizzoli, 2010

Fig.31. Richard Neutra - Casa Miller
 Fonte: Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra*, Köln: Taschen, 2004, pág.42

Fig.32. Cidade de Los Angeles
 Fonte: do autor

Fig.33. Richard Neutra - Casa Nesbitt
 a **Fig.36.** Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982

Fig.37. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Zona Social)
 Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.47

Fig.38. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Zona Social)
 Fonte: Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág. 206

Fig.39. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Escritório)
 Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.97

Fig.40. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Alçado Nascente)
 Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.96

Fig.41. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Alçado Poente)
 Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.48

Fig.42. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Quarto)
 Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.49

Fig.43. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Zona de circulação exterior)
 Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.96

Fig.44. Richard Neutra - Casa Nesbitt (Zona de estar dos hóspedes)
 Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.97

Fig.45. Implantação
 Fonte: do autor

Fig.46.

Diagrama de eixos e núcleos

Fonte: do autor

Fig.47.

Diagrama do programa

Fonte: do autor

Fig.48.

Diagrama das circulações

Fonte: do autor

Fig.49.

Cidade de Palm Springs

Fonte: do autor

Fig.50.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Planta)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.100

Fig.51.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Alçado Poente)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.34

Fig.52.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Alçado Sul)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957, pág.247

Fig.53.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Alçado Nascente)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.101

Fig.54.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Entrada)

Fonte: Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág. 210

Fig.56.

Ilustração - Sobreposição de planos

Fonte: do autor

Fig.57.

Ilustração - Entrada

Fonte: do autor

Fig.58.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Alçado Sul)

Fonte: Boesiger, W., *Richard Neutra - Buildings and Projects*, Zurich: Editions Girsberger, 1955, pág.76

Fig.59.

Richard Neutra - Casa Kaufmann

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.243

Fig.60.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Zona circulação hóspedes)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.248

Fig.61.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Zona circulação privada)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.102

Fig.62.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Entrada)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.244

Fig.63.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Gloriette - miradouro)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.36

Fig.64.

Richard Neutra - Casa Kaufmann (Alçado Nascente)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.39

Fig.65.

Implantação

Fonte: do autor

Fig.66.

Diagrama de eixos e núcleos

Fonte: do autor

Fig.67.

Diagrama do programa

Fonte: do autor

Fig.68.

Diagrama das circulações

Fonte: do autor

Fig.69.

Cidade de Santa Bárbara

Fonte: do autor

Fig.70.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Planta)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.104

Fig.71.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Vista Poente)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.105

Fig.72.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Vista Poente)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.134

Fig.73.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Entrada)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.136

Fig.74.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Entrada)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.29

Fig.75.

Richard Neutra - Casa Tremaine

a Fig.78.

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957

Fig.79.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Quarto)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.107

Fig.80.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Quarto)

Fonte: Neutra, Richard, *Mensch und wohne = life and human habitat*, Estugarda: Vertagsanstalt, 1957 , pág.142

Fig.81.

Richard Neutra - Casa Tremaine

a Fig.83.

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951

Fig.84.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Zona social exterior)

Fonte: Lamprecht, Barbara, *Richard Neutra*, Köln: Taschen, 2004, pág.63

Fig.85.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Zona social exterior)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.23

Fig.86.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Alçado Sul)

Fonte: Hines, Thomas S., *Richard Neutra and the Search for Modern Architecture*, California: University of California Press, 1982, pág. 213

Fig.87.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Alçado Sul)

Fonte: Neutra, Richard, *Mystery and Realities of the Site*, New York: Morgan & Morgan, Publishers, 1951, pág.22

Fig.88.

Richard Neutra - Casa Tremaine (Alçado Sul)

Fonte: Drexler, Arthur; Hines S., Thomas, *The Architecture of Richard Neutra, From International Style to California Modern*, New York: The Museum of Modern Art, 1982, pág.105

Fig.89.

Implantação

Fonte: do autor

Fig.90.

Diagrama de eixos e núcleos

Fonte: do autor

Fig.91.

Diagrama do programa

Fonte: do autor

Fig.92.

Diagrama das circulações

Fonte: do autor

Fig.93.

Implantação Casa Nesbitt

Fonte: do autor

Fig.94. Implantação Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.95. Implantação Casa Tremaine
Fonte: do autor

Fig.96. Diagrama de eixos e núcleos - Casa Nesbitt
Fonte: do autor

Fig.97. Diagrama de eixos e núcleos - Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.98. Diagrama de eixos e núcleos - Casa Tremaine
Fonte: do autor

Fig.99. Diagrama do programa - Casa Nesbitt
Fonte: do autor

Fig.100. Diagrama do programa - Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.101. Diagrama do programa - Casa Tremaine
Fonte: do autor

Fig.102. Diagrama das circulações - Casa Nesbitt
Fonte: do autor

Fig.103. Diagrama das circulações - Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.104. Diagrama das circulações - Casa Tremaine
Fonte: do autor

Fig.99. Diagrama do programa - Casa Nesbitt
Fonte: do autor

Fig.100. Diagrama do programa - Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.101. Diagrama do programa - Casa Tremaine
Fonte: do autor

Fig.102. Diagrama das circulações - Casa Nesbitt
Fonte: do autor

Fig.103. Diagrama das circulações - Casa Kaufmann
Fonte: do autor

Fig.104. Diagrama das circulações - Casa Tremaine
Fonte: do autor